# MUZICA

SERIE NOUĂ, ANUL XXXI, NR. 8

## DIN SUMAR

8/2020

**CENTENARUL UNIUNII COMPOZITORILOR ȘI MUZICOLOGILOR DIN ROMÂNIA (1920-2020)**

**VLAD VĂIDEAN**
LA ADĂPOSTUL LINIȘTII:
GRĂDINA-MUZEU A MUZICII CLASICE

**OLGUȚA LUPU**
*A TRIBUTE TO GYÖRGY LIGETI IN HIS NATIVE TRANSYLVANIA*

REVISTĂ EDITATĂ DE
UNIUNEA COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR
DIN ROMÂNIA
ŞI FINANŢATĂ CU SPRIJINUL
MINISTERULUI CULTURII

ISSN 0580-3713

https://biblioteca-digitala.ro

# CUPRINS

**PAGINA**

## CENTENAR U.C.M.R.

**ACAD. IOAN-AUREL POP**
LA CENTENAR **3**
**ACAD. RĂZVAN THEODORESCU**
ACADEMIA ROMÂNĂ ŞI MUZICA **5**
**ACAD. CORNEL ȚĂRANU**
LA O ANIVERSARE **7**
**ACAD. OCTAVIAN LAZĂR COSMA**
REVERENȚE LA CENTENARUL *SOCIETĂȚII – UNIUNII COMPOZITORILOR ROMÂNI* **8**
**PROF. UNIV. DR. ADRIAN IORGULESCU, PREȘEDINTE UCMR**
GÂNDURI LA O ANIVERSARE **25**

## GRĂDINI SONORE

**VLAD VĂIDEAN**
LA ADĂPOSTUL LINIȘTII: GRĂDINA-MUZEU A MUZICII CLASICE **31**

## RECENZII

**OLGUȚA LUPU**
O APARIȚIE EDITORIALĂ EXCEPȚIONALĂ
*A TRIBUTE TO GYÖRGY LIGETI IN HIS NATIVE TRANSYLVANIA* **48**

## STUDII

**VASILE VASILE**
EVOLUȚIA PSALMULUI CÂNTAT ÎN MUZICA ROMÂNEASCĂ **57**



https://biblioteca-digitala.ro

# TABLE OF CONTENTS

**PAGE**

## CENTENNIAL OF THE UNION OF ROMANIAN COMPOSERS AND MUSICOLOGISTS (1920-2020)

**ACAD. IOAN-AUREL POP**
CENTENNIAL **3**
**ACAD. RĂZVAN THEODORESCU**
ROMANIAN ACADEMY AND MUSIC **5**
**ACAD. CORNEL ȚĂRANU**
A TIME FOR CELEBRATION **7**
**ACAD. OCTAVIAN LAZĂR COSMA**
REVERENCE FOR THE CENTENNIAL OF THE *SOCIETY - UNION OF ROMANIAN COMPOSERS* CELEBRATION **8**
**PROF. UNIV. DR. ADRIAN IORGULESCU, PRESIDENT OF UCMR**
ANNIVERSARY THOUGHTS **25**

## SONIC GARDENS

**VLAD VĂIDEAN**
HARBORED BY SILENCE: THE MUSEUM-GARDEN OF CLASSICAL MUSIC **31**

## REVIEWS

**OLGUȚA LUPU**
AN EXCEPTIONAL EDITORIAL RELEASE
*A TRIBUTE TO GYÖRGY LIGETI IN HIS NATIVE TRANSYLVANIA* **48**

## STUDIES

**VASILE VASILE**
THE EVOLUTION OF CHANTED PSALM IN ROMANIAN MUSIC **57**



https://biblioteca-digitala.ro

# CENTENAR U.C.M.R.

# Un secol de muzică modernă românească Centenarul Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România (1920-2020)

## LA CENTENAR

**Acad. Ioan-Aurel Pop**
**Președinte al Academiei Române**

Din perspectiva istorică actuală, se vede limpede că după Marea Unire, vreme de două decenii, s-a creat în România o emulație spirituală fără precedent. Lucian Blaga, prin titlul volumului său „Poemele luminii", apărut în 1919, exprima acel sentiment de iluminare a unei națiuni, ieșite din bezna unor vremuri prea frământate. Toată acea generație care a făcut Unirea a rămas copleșită pentru întreaga viață de împlinirea fără precedent și de conștiința acestei împliniri. Marii oameni de stat care au făcut atunci România unită, vegheați cu înțelepciune de Regele Ferdinand Întregitorul și de Regina Maria, au înțeles de la început că un stat este puternic prin instituțiile sale, mai ales prin cele culturale, promotoare ale virtuților și valorilor minții și inimii. De aceea, s-au creat atunci noi universități la Cluj și Cernăuți, Opera Națională și Teatrul Național din Cluj, institute de cercetări, licee românești, uniuni de creație, asociații și fundații, menite toate să dezvolte elanul creator al elitei intelectuale. Între aceste așezăminte din anii de după 1918, Uniunea Compozitorilor ocupă un loc aparte. La 2 noiembrie 1920, la sediul Conservatorului bucureștean, s-a materializat inițiativa creării unui organism profesional care să apere și să garanteze prioritățile fundamentale ale creatorilor de muzică: Societatea Compozitorilor Români. Printre cei care au semnat actul de naștere al nou fondatei organizații se numărau: Ion Nonna Otescu, Alfred Alessandrescu, Constantin Brăiloiu, Dumitru Georgescu-Kiriac, Mihail Jora, Filip Lazăr, Dimitrie



https://biblioteca-digitala.ro

Cuclin, Constantin Nottara, Mihail Andricu, Theodor Rogalski, Sabin Drăgoi. Nefiind prezenți în Capitală, transilvănenii Gheorghe Dima, Tiberiu Brediceanu și Ion Vidu au comunicat în scris acceptul integrării lor, iar George Enescu – aflat în străinătate, dar pus la curent cu proiectul și demersul constituirii – și-a dat acceptul său de a deveni președintele Societății. Mulți dintre fondatori erau sau aveau să devină membri ai Academiei Române. Cu anii, Societatea Compozitorilor Români și-a schimbat numele și structura, a trecut prin câteva avataruri faste și nefaste, dar a rămas reperul fundamental al creației muzicale din România. Între președinți, s-au numărat, de-a lungul timpului, Matei Socor, Ion Dumitrescu, Petre Brîncuși, Nicolae Călinoiu. Primul președinte de după 1990 a fost Pascal Bentoiu (1990-1992), urmat de Adrian Iorgulescu (1992-94, 1994-1998, 1998-2002, 2002-2005) și de Octavian Lazăr Cosma (2005-2006, 2006-2010). Din aprilie 2010 președinte a redevenit Adrian Iorgulescu. Acești „maeștri cântăreți" și colegii lor și-au asumat misiunea „să ajute dezvoltarea producțiunii muzicale românești", să promoveze tiparul și execuția lucrărilor, să apere drepturile de autor ale membrilor ei și, în final, „să se ocupe de orice chestiune care ar atinge muzica sau muzicanții români". Reiese cu claritate intenția fondatorilor de a întemeia un for de importanță națională, a cărui menire consta în susținerea și promovarea valorilor artei sonore autohtone, precum și în protejarea intereselor profesionale, morale, sociale și materiale ale membrilor săi.

La o sută de ani de la fondare (1920-2020), **Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România** (U.C.M.R.) rămâne organizația profesională de prim rang a breslei muzicienilor creatori din țara noastră. Aniversarea de-acum, ne dă onorantul prilej de a felicita această comunitate a muzicii și de a-i ura viață lungă în continuare, întru îndeplinirea cu brio a scopurilor sale. Creația muzicală românească de elită, intrată prin George Enescu, prin festivalul care poartă numele geniului muzical al românilor, prin operele urmașilor săi de marcă în circuitul internațional de valori și chiar în patrimoniul muzicii universale, a avut mereu în U.C.M.R. un adevărat *spiritus rector*. De aceea, păstrând tradiția moștenită prin latinitate, urăm uniunii-simbol a creatorilor români de muzică *Vivat, crescat, floreat!*



https://biblioteca-digitala.ro

# ACADEMIA ROMÂNĂ ŞI MUZICA

**Acad. Răzvan Theodorescu**
**Vicepreşedinte al Academiei Române**

La 22 mai 1933, în prezenţa regelui Carol al II-lea, această aulă găzduia discursul de recepţie al membrului titular George Enescu, intitulat „Despre Iacob Negruzzi şi despre intrarea muzicei la Academia Română". Trecuseră 17 ani de când ilustrul interpret şi compozitor devenise membru de onoare al acestei companii savante, al „selectei adunări" cum o denumea suveranul; dar acum, socotea preşedintele Academiei geologul Ludovic Mrazek şi secretarul general, matematicianul Gheorghe Ţiţeica dând răspunsul academic – şi rememorând momentul parizian în care asistase la prima interpretare a Poemei Române" – acum abia, după litere, istorie şi ştiinţele exacte intrau în Academie şi artele. Omagiindu-şi înaintaşul junimist ce înnobilase fotoliul academic, George Enescu „cel mai umil slujitor al muzicii" cum se socotea el însuşi, ca membru al Secţiei Literare (pe care avea să o prezideze între 1943 – 1945), omagia muzica drept locul „în care se oglindesc, fără posibilitate de prefăcătorie însuşirile psihice ale omului, ale popoarelor". „Astăzi – continua Enescu – pentru întâia dată Academia Română, sanctuar al cuvântului îşi deschide porţile spre a primi muzica sub cupola sa... azi e o zi de bucurie, când în templul cugetării şi al înţelepciunii, solemn păşeşte Euterpe, muza mândră şi triumfătoare".

Pentru a fi precişi să amintim că la 24 mai 1932, cu trei zile înaintea primirii lui Enescu ca membru titular, Academia votase intrarea în sânul său a oamenilor de artă (în ciuda faptului că pictorul naţional Nicolae Grigorescu intrase ca membru de onoare încă în 1899, cu 17 ani înaintea muzicianului naţional George Enescu!). Căci, aşa cum s-a înţeles, muzica intra în Academie în 1916, pentru ca trei ani mai târziu, în mirabilul 1919, profesorul de muzică de la liceul



https://biblioteca-digitala.ro

braşovean „Şaguna” şi viitorul conducător al Conservatorului din Cluj, Gheorghe Dima să devină membru de onoare al Academiei, într-un moment euforic din luna iunie când în şase şedinţe consecutive înaltul for primise un lot de cărturari din provinciile acum reunite cu ţara mamă, Iuliu Maniu şi Vasile Goldiş, Paul Gore, Octavian Goga şi Miron Cristea.

Acum când prieteni compozitori şi muzicologi sărbătoresc Centenarul Uniunii lor, nu pot să nu amintesc că vârfurile lor au pătruns în Academia Română într-un context cultural şi chiar politic modificat de la deceniu la deceniu, în secţia care s-a numit rând pe rând, Literară, de Literatură şi Artă, de Filologie, Literatură şi Arte, de Istorie, Limbă, Literatură şi Arte, de Ştiinţe Istorice, Literatură şi Artă, de Limbă, Literatură şi Arte, în fine, de Arte, Arhitectură şi Audiovizual.

Într-un ritm mai curând lent – dar ilustrând dominante ale întregii culturi româneşti, căutătoare de specific naţional – devenea membru corespondent în 1937, Tiberiu Brădiceanu ilustrând importanţa Transilvaniei şi cea a folclorului, acesta din urmă cinstit după un deceniu când în 1946, devenea membru corespondent Constantin Brăiloiu (amintesc că folclorisul Ion Muşlea era membru corespondent în 1947), pentru ca foarte curând, în 1948, să devină membru corespondent Mihail Andricu.

Există, e drept, în plină epocă şi „secetă” stalinistă episodul Matei Socor – echivalentul „muzical” al lui Roller la istorici şi al lui Toma la literaţi – autorul celor două imnuri ale R.P.R. şi chiar preşedinte al Uniunii Dv. între 1949 şi 1954, care intră în Academie ca membru corespondent alături de nume profund respectabile precum medicul Marius Nasta şi chimistul Ilie Murgulescu.

Mai apoi în două momente distincte de efemeră liberalizare – în 1955 prin Mihai Jora şi în 1963 prin Paul Constantinescu şi George Georgescu, o ordine firească avea să fie instituită.

A urmat o lungă agonie academică care a durat şi pentru domeniul muzicii mai bine de un sfert de secol, pentru ca după 1990 să vină în pestigioasa adunare Wilhelm Berger, Sergiu Celibidache, Sigismund Toduţă, Mariana Nicolescu, Ştefan Niculescu, Octavian Lazăr Cosma, Cornel Ţăranu şi



https://biblioteca-digitala.ro

Valentin Gheorghiu. Nu mai puţin în acest răstimp a fost declarat membru post-mortem Dinu Lipatti, iar doi muzicieni maghiari născuţi în spaţiul românesc, Béla Bartók şi György Ligeti au primit aceeaşi recunoaştere.

Mult stimaţi colegi întru creaţie culturală, prezenţi în viaţa spirituală a României reuniţi de 100 de ani printr-o asociere de nobilă breaslă, aţi fost parteneri permanenţi ai Academiei Române prin aleşii dv. maeştri care, tot de un secol au ilustrat instituţia noastră prin secţia de specialitate, în numele acesteia vă mulţumesc şi vă urez mulţi ani.

# LA O ANIVERSARE

**Acad. Cornel Ţăranu**
**Vicepreşedinte UCMR**

Centenarul UCMR nu poate fi decât reamintirea rolului esențial al lui George Enescu, de altfel primul muzician ales al Academiei Române. Premiul Enescu, inaugurat de el, a aureolat timp de decenii creații ale compozitorilor români. A dirijat, la București sau la New York, noile partituri românești.

Perioada 1949-1989 de tristă amintire, a fost urmată în 1990 de primele alegeri libere. Au urmat file bogate de istorie, pe care sperăm să le continuăm pe viitor.

VIVAT, CRESCAT, FLOREAT!



https://biblioteca-digitala.ro

# REVERENȚE LA CENTENARUL *SOCIETĂȚII – UNIUNII COMPOZITORILOR ROMÂNI*

**Acad. Octavian Lazăr Cosma**

Din inițiativa și propensiunea lui Constantin Brăiloiu, un mănunchi de muzicieni creatori, bucureșteni, cu activitate notorie în domeniu, convocați în biroul rectorului Conservatorului, Ion Nonna Otescu, la 2 noiembrie 1920, au decis, cu unanimitate de voturi, înființarea Societății Compozitorilor Români. Primiseră și acordul telegrafic al lui George Enescu, aflat într-un turneu peste hotare, inclusiv de a deține funcția onorifică de președinte a proaspetei înjghebări. Momentul era terifiant, solemn, impunător, entuziasmul celor prezenți apărea greu de stăpânit și, cu siguranță, imposibil de redat în cuvinte! Se plămădise atunci breasla compozitorilor și, implicit a muzicologilor, adică, a criticilor, folkloriștilor, bizantinologilor, teoreticienilor, esteticienilor și, nu în cele din urmă, a istoricilor în sferele artei sunetelor, cu activitate neîntreruptă de intemperiile vremurilor.

Se impune în acest moment să aducem reverențe membrilor fondatori: Alfred Alessandrescu, Mihail Andricu, Constantin Brăiloiu, Nicolae Caravia. Alfonso Castaldi, Dimitrie Cuclin, George Enacovici, Virgil Gheorghiu, Mihail Jora, Dumitru G. Kiriac, Filip Lazăr, Constantin C. Nottara, Ion Nonna Otescu, și, evident, George Enescu. Figurează, de asemenea, numele lui Ion Borgovan, care reprezenta un grup de compozitori transilvăneni, împuternicindu-l să-i reprezinte, afirmându-și totala susținere și adeziune : Gheorghe Dima, Tiberiu Brediceanu, Leonida Domide și Ion Vidu. Bineînțeles, în discuțiile purtate s-au conturat și țelurile urmărite, formulate, lapidar, după scurgerea primului deceniu de către secretarul ce devenise omul providențial al breslei, ce o va conduce cu pasiune, chibzuință, energie și diplomație, să se ajute dezvoltarea producțiuni muzicale românești, să se dea compozitorului mijlocul de a-și executa și tipări lucrările și să se



https://biblioteca-digitala.ro

apere interesele lor de tot felul, dincoace și dincolo de hotare. Mai mult, Constantin Brăiloiu, în felul său sarcastic și haios, nu se sfiește să se pronunțe, oarecum deconcertant, că Societatea s-a făurit, când compozitorii noștri nu știau prea bine că România are și compozitori.

Demararea unei activități active, antrenante în cadrul tinerei structuri organizatorice nu s-a conturat decât foarte târziu, din varia motive, timpurile nefiind deloc favorabile, nimeni nu și-a pus problema banilor, funcțiile atribuite odată cu prima întâlnire nefiind remunerate. Ceea ce s-a izbutit, cu enorme dificultăți, a fost organizarea primelor concerte camerale, căci despre un concert simfonic nu se spera să aibă loc decât unul pe an. Societatea nu dispunea de sediu, fiind găzduită de către binevoitori care ofereau câte o cameră, două... Opțiunile s-au definit încetul cu încetul, câștigând teren chestiunea drepturilor de autor, în țară și peste hotare, precum și colecționarea melodiilor populare, cu scopul valorificării acestora în partituri. Conta și reprezentarea în sferele de propulsare internațională. Nu mai vorbim de formele de capacitare a atenției pentru creația autohtonă, ceea ce înseamnă programarea în repertoriile instituțiilor și formațiilor. Menirea Societății, organism prin excelență profesional, apare extrem de importantă căci, principiul fundamental care se urmărea viza imprimarea unui apăsat relief școlii componisticii autohtone prin valorificarea tezaurului muzicii populare.

Deviza sacră a compozitorilor acelei etape care urmăreau să se identifice cu, ceea ce Constantin Brăiloiu denumea estetica națională: „a fost să nu rămână asociația scriitorilor de note, un clearing-office muzical, un teren neutru, un organism obiectiv, ferit de zbuciumul obștesc. Au căutat, dimpotrivă, ca din legile și faptele sale să vorbească lămurit credința în putința de înnoire a muzicii noastre... prin întoarcerea la melodia patriei".

Societatea era confruntată cu o avalanșe de probleme administrative și organizatorice, care apăreau insurmontabile, cel puțin la început, curând se ivesc și probleme de fond ale procesului de creație, din ce în ce mai stringente, de natură concepționale, orientative, stilistice, estetice, cum ar fi, identitatea națională, raportarea la curentele muzicale contemporane, personalitatea școlii muzicale românești. Apar



https://biblioteca-digitala.ro

materiale în publicațiile timpului vehiculând îndemnuri, lansând platforme, având conotații subiective, ce de multe ori, derutau, spre exemplu, originalitatea muzicii populare autohtone, influențele străine. Pe asemenea subiecte a curs destulă cerneală. In cele din urmă, revista Muzica a publicat o amplă anchetă, în numere din anii 1920-1921, deci, debutând dinaintea fondării Societății. Faptul că în respectiva anchetă se ridicau semne de întrebare asupra naturii, purității muzicii populare, trădează neclarități cronice în mințile unora dintre participanți. Sferele dezbătute apăreau nelimitate, infinite, ceea ce n-a facilitat lămuriri concludente. Cu toate asemenea minusuri, ancheta a avut darul să confere dimensiuni inedite procesului de creație și să limpezească apele, astfel s-au conturat două direcții majore, simplificând lucrurile, autori ce-și manifestau încrederea în virtuțile artisticeale melosului folcloric, apte să ofere sens și expresie națională. Cealaltă direcție se cantona în resorturile articulațiile tehnicilor muzicii apusene, de unde și denominația, direcția universalistă. Au decurs din asemenea încadrări în tabere, etichetări justificate sau nu, ca la analize mai profunde să rezulte inconsistența și caducitatea unor asemenea poziționări.

Sunt dificil de urmărit şi imposibil de evaluat numeroasele acţiuni şi demersuri ale lui Constantin Brăiloiu, care a devenit motorul, factorul dinamizator la întregii activităţi a tinerei societăţi, folosindu-se şi de relaţiile cu presa, la care recurgea adeseori. În acest fel, vizibilitatea lui se dovedea deosebit de eficientă. Nu scăpa evenimentele, prilej de a interveni, de a comenta. a lansa idei şi purta bătăliile pentru propulsarea fenomenului muzical indigen.. Un singur exemplu:. La sărbătorirea prilejuită de împlinirea a cinzeci de ani de către George Enescu, Constantin Brăiloiu publică articolul Jubileul Maestrului, în Adevărul literar şi artistic, din 1 noiembrie 1931, unde lansează aserţiunea, De la *Baba Hârca* la *Oedip* se plămădeşte fiinţa muzicii româneşti. O teză de o neînchipuită încărcătujră ideatică, vizând două borne în evoluţia creaţiei noastre muzicale. Plasează la un pol un vodevil de succes, datorat interpretului Matei Millo, pe text de Vasile Alecsandri, muzica, Alexandru Flechtenmacher. La polul opus, George Enescu, care trăsese bara finală la cel mai răsunător număr de opus, de o sonoritate expresionistă copleșitor de modernă și,



https://biblioteca-digitala.ro

totodată, transfigurat de românească, pe libretul lui Edmond Fleg. Cheia inspiratei metafore a lui Constantin Brăiloiu se află în sintagma ”ființei muzicii românești”. Ce a intenționat să afirme prin această profundă reflecție? Nu ne hazardăm să ghicim aici ori să recurgem la interpretări speculative. Singura reflecție pe care ne-o permitem este că, beneficiind de versiunile și exemplificările oferite de genialul compozitor, Constantin Brăiloiu a sesizat subtilitățile adânci, rezultante ale operațiunilor efectuate în decursul anilor, pentru atingerea parametrilor artistici superiori pe linia adjudecării unor efigii stilistice generalizate din sferele tradițiilor orale ale zăcămintelor muzicale folclorice și bisericești.

Revenind la momentele semnificative ale parcursului muzicii noastre, ne putem întreba de ce ”Baba Hârca”, titlu ieșit din circulația repertorială, datând din 1842, l-a captat pe secretarul breslei compozitorilor și nu o altă partitură a aceluiași autor *Uvertura Națională Moldavă*, din 1847, grefată pe melodii cu iz folcloric, de corectă factură artistică, ce s-a bucurat de prețuirea lui Franz Liszt? Era fecunda perioadă din preajma revoluției pașoptiste, când s-a produs un curent favorabil colecțiilor de muzică populară, sub forma prelucrărilor pentru pian. datorită mai multor autori, putându-se sesiza progresele obținute prin purificarea liniilor melodice de intemperiile ornamentale și cromatice în favoarea unor procedeele armonice diatonice. Societatea românească se afla în plin proces de adoptare a formelor de civilizație europene. În acest contest se publică o meritorie colecție de către Carol Miculli, pianist rasat, elev al lui Frederic Chopin. Stilul rafinat al acestui romantic se prelinge prin miniaturile de autentică factură românească. Edificatoare artistic fiind piesa de deschidere, intitulată grăitor *Doină*. A fost oare acest muzician vizionar ? Cu bunăvoință se poate spune că cei doi compozitori de anvergură universală. Franz Liszt și Frederic Chopin s-au interceptat cu fenomenul genezei muzicii autohtone de alură apuseană, mai exact, europeană.

Din nefericire, stadiul incipient al mișcării noastre culturale nu a permis oferte sigure, încărcate de profesionalism pentru un muzician calibrat de talia lui Carol Miculli. L-am pierdut. L-a atras Lembergul, cu postul profesor de pian, apoi, director al Conservatorului. Curând tărâm muzical, Domnitorul



https://biblioteca-digitala.ro

Alexandru Ioan Cuza semnează decrete de înființare a Conservatoarelor din Iași și București, în fruntea acestuia s-a aflat Alexandru Flechtenmacher. Pe scenele teatrelor naționale din cele două orașe deja menționate susțin stagiuni de operă trupe italiene, ceea ce avantajează venirea unor artiști, soliști, vocali și instrumentali, dirijori, chiar și compozitori, profesori, unii destul de importanți în, propensiunea gustului pentru muzica stilului clasic și chiar însă se petrec lucruri încurajatoare pe romantic. O altă instituție ce se naște a fost Orchestra *Filarmonică* la București, condusă vreme de patru decenii de către Eduard Wachmann, autoritar cu merite în promovarea partiturilor celor mai prestigioși compozitori europeni, însă, deși avansase veleității de compozitor, cu studii serioase la Paris își formulase o platformă artistică de neînțeles, anume, nu includea pe afișele concertelor sale titluri inedite, necunoscute, altfel spus, creații în primă audiție absolută. în primă audiție. Era o poziție refractară, nefavorabilă muzicii noi, ceea ce dezavantaja creația orchestrală, simfonică românească. Fapt ce explică inapetența autorilor indigeni pentru formele ample simfonice.

Gustul publicului pentru muzica de operă, existența la *Conservatoare* a claselor de canto cu profesori de anvergură, a condus în capitală, prin râvna şi sacrificiile compozitorului şi dirijorului George Stephănescu la întemeierea *Operei Române*, la 6 mai 1985 moment de referință majoră în cultura țării noastre promovând o strălucită pleiadă de solişti lirici.

Miracolul produs în a doua parte a veacului al nouăsprezecelea îl reprezintă afirmarea, am spune, spontană, a unor tineri compozitori însuflețiți de idealul făuriri unor partituri în stil clasic, mai corect, european, cu declarate efigii naționale, atât tematic, cât și prin conoțațiile pur muzicale. Anterior, la începuturi. predominau muzicienii de import, al căror merite au constat în popularizarea valorilor partiturilor stilului apusean, de scurtă respirație. Acestea vor stingheri și elimina produsele muzicii orientale, mai ales că, în unele case boierești, se cumpără piane și domnițele studiau de zor, cu profesoare angajate pentru a insufla repertoriul de salon. Tranziția se produce și prin școli, unde ajung copiii din mediul rural ce aduc melodii țărănești, bisericești, contribuind la scoaterea din



https://biblioteca-digitala.ro

uzanțe a vechilor cântări. Totul se primenește, se europenizează.

Se ivesc, mai ales din clasele conservatoarelor, tineri cu veleități componistice, modești, lipsiți de o instruire de specialitate, însă care înțeleg repede că, nu au șanse de cât în măsura în care își vor adjudeca formele, structurile tehnicilor autorilor europeni de circulație, în primul rând, apoi, când vor învesti aceste tipare cu rezonanțele propriilor melodii populare, indiferent de proveniență, urbană ori rurală, de la lăutari ori de la oameni de rând, aflați în postură de cântăreți. Îndrăgită, muzica este foarte căutată, cerută, ceea ce favorizează extinderea mișcări, artei sonore, concertante sau nu, tarafuri, dar mai ales ansambluri corale, inclusiv sătești, îndeosebi în Banat, fanfare, ceea ce reclamă repertoriu, creații, altfel spus, compozitori. Înflorește cererea de melodii, coruri patriotice, favorizând idealul unirii. Se impun nume de creatori muzicale, precum bucovineanul Ciprian Porumbescu, cunoscut prin, celebre coruri, balada, opereta *Crai Nou*, piese instrumentale de factură nepretenţioasă, dar împănate cu rezonanţe folclorice. Din nefericire, a fost curând doborât de tuberculoză, neputându-şi vedea realizată iniţiativa convocării principalilor compozitori români din diferite provincii inclusiv aflate sub stăpânire străină, pentru identificarea unei platforme estetice, adecvate stilului naţional.

Moldoveanul Gavriil Muzicescu, dirijorul ansamblului Mitropolitan din Iași, profesor, recunoscut polemist, dă la iveală piese corle, prelucrări de succes și impresionante pagini religioase, Concerte prestigioase. Au rămas neuitate turneele cu corul său în Ardeal și Banat, La școlile Blajului a activat pianistul, dascălul Iacob Mureșianu, care va edita o revistă, *Musa Română*, propovăduitoare pe linia specificului românesc. Avea studii la Lipsca, chiar și un premiu de compoziție. Este autorul unor titluri monumentale vocal-instrumentale, *Erculean*, *Mănăstirea Argeșului*, dar și creații de virtuozitate pentru pian, în cel mai veritabil limbaj romantic, cu motive românești pregnante. Iacob Mureșianu apare însemnat și pentru elevii-compozitori pe care i-a avut, Tiberiu Brediceanu, deținătorul numeroaselor cântece pentru voce și pian, foarte cultivate și azi, datorită coloritului, expresiei naționale autenticității. Apoi Leonida Domide și Guilem Șorban. Și Bucureștiul a oferit



https://biblioteca-digitala.ro

creațiile a doi autori, George Stephănescu și Constantin Dimitrescu, ambii cu studii în Franța. Primul a compus o *Simfonie* în La major, de şcoală, ce are doar avantajul de a fi prima în literatura muzicală indigenă, ca şi *Uvertura Naţională*, pagină cu evident substrat folcloric citadin. De asemenea, creaţii destinate teatrului, nefinalizate. Am reţine şi *Idilă pentru vioară şi pian.* La rândul său, Constantin Dimitrescu este compozitorul ce a abordat concertul, pentru violoncel, un *Concert patetic* destinat vioarei a semnat anterior Ludovic Wiest, Cvartetul pentru coarde, în cel mai limpede stil clasic, a constituit forma lui preferată, fără tentative dc sublimare folclorică. A făcut-o cu aplomb în *Dans ţărănesc*, pentru violoncel şi pian.

În această pleiadă, a precursorilor ar mai putea figura şi alte personalităţi, cum ar fi, Eusebiu Mandicevschi, autor de titluri corale, numeroase liturghii, dar şi muzicolog cu domiciliul la Viena. Totdeodată, Ion Vidu, adânc cunoscător al vieţii tărăneşti din vestul ţării, admirabil tălmăcitor al doinei şi jocului ardelenesc în partituri corale de veritabilă frumuseţe.

Aceşti compozitori, ce nu au beneficiat de susţinere oficială, de instituţii care să-i încurajeze, au pus bazele de pionerat a artei componistice indigene, nefiind băgaţi în seamă de curtea regală, de regina Elisabeta, Carmen Sylva, ea însăşi muziciană, nelipsind de la concertele simfonice din capitală, care organiza frecvente concerte la reşedinţele sale. Mai mult, instituise funcţia de "muzician al palatului", angajând, printre alţii pe Zdislav Lubicz, căruia i-a cerut să compună pe textele sale, opera *Vârful cu dor*, ba şi rapsodii române sau suedezul Ivar Halstrom, opera *Neaga*.

Atitudinea reginei faţă de muzicienii români se va schimba, odată cu afirmarea foarte tânărului George Enescu, care, sesizând efortul compozitori lor autohtoni de a închega, coagula şi înfiripa ideea de şcoală naţională, principiile generatoare ale acesteia, le preia şi le conferă dimensiuni inedite, obţinând parametrii superiori, în primul său opus, *Poema Română* pentru orchestră, pe care o încredinţează să o prezinte în primă audiţie absoluta celei mai prestigioase orchestre parisiene. Fiind muzică de autentică ţinută artistică, datorată unui geniu de şaiesprezece ani, debutul şi, deci, triumful a fost răsunător. După trei săptămâni, George Enescu



https://biblioteca-digitala.ro

debuta şi în calitate de dirijor, pe lângă cea de compozitor, cu *Poema Română*, la București, înfrângând poziţia rigidă a lui Eduard Wachmann de a nu programa creaţii semnate de autori români. Desigur, regina Carmen Sylva avusese un cuvânt greu, modificând o optică dezastruoasă pentru compozitorii români. Și de astă dată, ovațiile nu se mai terminau în sala Ateneul Român. „Din momentul de față, se citea în revista *România muzicală*, din 15 februarie 1898, sântem și noi cunoscuți pe terenul muzical și putem zice în ”Concertul European”, în adevăratul înțeles al cu vântului și aceasta grație unui copoil, însă unui copil genial”. Era, într-adevăr, nu numai debutul compozitorului George Enescu ci și intrarea muzicii românești în constelația universală! Dacă ne întrebăm, care sunt atributele artistice ale acestei partituri muzicale programatice, va trebui să ne îndreptăm atenția asupra tematismului, arhitectonicii și timbralități, toate fiind de ținută. Referindu-ne doar la sferele motivice, vom sesiza două ample suprafețe, universală, trimițând către romantism și impresionism și folclorică, evidențiindu-se admirabila doină instrumentală, caracterul cvasi-rubato, reflexiv și giusto-ul, expansiv, antrenantiv ce urmează al horei lungi și sârbei. Culminația o va oferi finalul, unde se citează în extenso, *Imnul României*, imprimând atmosfera majestuoasă.

Acestea momente reținute din ascensiunea muzicii românești, devin premize notabile, acumulări pregătitoare actului de fondare al *Societății Compozitorilor Români*, fiecare partitură enesciană devenind un reper semnificativ al căutărilor sale stilistice în efortul depus cu perseverență ți insistență pentru găsirea reperelor deduse din matricea folclorică. Sunt notorii, aproape neverosimile opiniile cu care s-a confruntat George Enescu, de la primele apariții pe podiumul de concert, privit și aplaudat ca virtuos violonist, în timp ce, în realitate, dorea să fie considerat ceea ce el știa că este, anume, compozitor. Concertele i-au servit la caratele existențiale, în timp ce creația îi servea la asigurarea eternității. Știut este câtă amărăciune i-au produs afirmațiile atribuite în interviul acordat în 1912, revistei sibiene *Luceafărul*, prezentându-l ca necunoscător al naturii specifice folclorului, tezele fiindu-i interpretate negativ. Ori, creația sa demonstrează contrariul, căci nimeni n-a înțeles mai profund și mai inventiv decât el,



https://biblioteca-digitala.ro

generoasele atribute ale stilisticii folclorice, începând cu stratul lăutăresc, pentru ca, în final să zăbovească asupra stratului țărănesc, reținând componentele stilistice definitorii, microintervalele și câte altele, urmare a unui demers generalizator, esențializator. N-a trecut indiferent nici pe lângă paginile cântecelor de intensă vibrație patriotică ale compozitorilor indigeni, cântecelor, lumești cu încărcătură socială.

Patrimoniul creației autohtone câștigă în amploare cu fiecare nou titlu semnat de George Enescu, într-o derulare angajată pe o spirală unde se refuză repetarea și conformismul. Astfel încât, diferențele dintre diferitele opusuri devin normă de împrospătare sau îmbogățire a procedeelor stilistice. Personalitatea enesciană se detașează, se singularizează prin simplul fapt că, beneficiind de un talent neobișnuit, deprinde și își însușește în anii de studii vienezi și parizieni o cultură muzicală. O tehnică instrumentală vastă, memoria-i excepțională favorizându-i acumularea unei literaturi de specialitate impresionante. La acestea se adaugă fantezia-i bogată, ușurința și curiozitatea stăpânirii tainelor limbajului armonic, este atras de frumusețile împletiri lor polifonice, unul din idolii săi devine Johann Sebastian Bach, cu știința lui neobișnuită de alambicare a regulilor de compoziție. Ca atare, tânărul compozitor se distinge de alți confrați prin tainicele sale joncțiuni cu marea tradiție muzicală, în care crede fără rezerve, convins fiind că îi oferă suficiente temeiuri de a-i fi fidel. Problemele noi ce se cereau puse pe tapet pentru a fi rezolvate privea însă modalitățile de a conjuga, de a fuziona atributele infinite moștenite ale uriașei tradiții muzicale cu vectorii fundamentali, constitutivi, și atât de particulari ai structurii muzicii populare românești, pentru a realiza mult dorita sinteză, care să confere identitate a componisticii profesioniste românești. Cultura muzicală europeană la care s-a aderat era, prin excelență diatonică, limba muzicală a cântecelor și jocurilor românești era modală.

Foarte activ, George Enescu compune cele două *Rapsodii române*, primite cu entuziasm, valorificarea melodiilor folclorice conferind partiturilor luminozitate și vigoare. Apelarea la citate, reținut e de compozitor, conform schițelor păstrate, ca urmare a investigațiilor personale, i-a permis să imprime



https://biblioteca-digitala.ro

discursului o puternică expresie lirică și, respectiv. epică. Aceste pagini strălucitoare au devenit cele mai populare din întreaga sa operă, însă, folosirea excesivă a citatelor nu l-a mai preocupat pe autor, căci dorea alte modalități de întrupare a liantului orchestral. Ca atare de la rapsodism va ținti mai sus, la simfonism. Va compune *Octetul*, pentru coarde, admirabilă frescă arhitecturală de inventivitate contrapunctică, unde verva inventivității contrapunctică atinge culmi fabuloase. Urmează *Preludiul la unison* din prima ***Suită*** pentru orchestră, ingenioasă stilizare a meditării profunde, în manieră doinită, în care se deconspiră vehicularea unor motive scurte, incipituri decupate din cântările străbune, într-o ambianță exoterică de profundă introspecție. Se poate deduce intensa preocupare a muzicianului pentru aflarea de noi căi pentru proiecțiile sale creatoare pe linia stilizării maxime a inspirației folclorice. Bineînțeles, se găsește în măsurile preludiului o formă a zăcământului din ”ființa muzicii românești”. Compozitorul va relua linia melodică a acestei prime mișcări, în cea de a doua, *Menuet lent*, obținând o cu totul altă modalitate de zicere a meditației.

Ascensiunea zborului creației enesciene debordează odată cu *Simfonia nr. 1*, în mi bemol major, care facilitează o anume observație asupra întregii sale creații. Este vorba aici de o forță telurică de expresie, care captivează și se revarsă cu impetuozitate, copleșind. Eroismul cu efuziuni lirice și patetice, devine apanajul celor trei părți ample, atestând o personalitate dăruită, înzestrată cu har, stăpână autoritar pe complexa încărcătură orchestrală. Experiența dobândită de autor în decursul anilor vienezi, când își adjudecase opțiunile si chemarea spre simfonie apare de departe, cele câteva opusuri de școală fiind o bună antrenare.

La începutul veacului XX, în peisajul muzical al țării activau personalități autoritare, cu stagii pe anumite domenii clar delimitate și, nu în ultimul rând cel al compoziției. Se conturaseră și zone ale muzicologiei, mai ales al criticii muzicale. Mișcarea muzicală deținea teren nelimitat în divertisment, orchestrele de lăutari funcționau pretutindeni, virtuoșii, nu puțini, cucereau publicul multor capitale europene. Viața concertistică își demonstra pulsul ridicat în mediile românești, afișe anunțau turnee, serii de reprezentații, recitaluri



https://biblioteca-digitala.ro

ale unor instrumentiști europeni și nu numai. Exista și o febrilă activitate creatoare, edituri ce publicau cântece populare, șlagăre, melodii aflate la modă în occident.

Pe frontul creației se manifestă o desfășurare de forțe, fapt ilustrat grăitor de moda montajul prezentat în 1902, *Gazeta Artelor*, ca *Salba lui Alecsandri*, unde apar treizeci de compozitori.

Se modifică ceva şi la Conservatorul din Bucureşti, odată cu numirea la clasa de armonie şi compoziţie a lui Alfonso Castaldi, muzician erudit, cu bogată cultură, admirator al noilor tendinţe din componistica modernă franceză, ilustrate de Claude Debusy. La cursurile sale ajung talentaţii pianişti pregătiţi de profesoara Emilia Saegiu, Ion Nonna Otescu, Alfred Alessandrescu, mai apoi, Filip Lazăr. După modelul profesorului lor, care dă la iveală poemul simfonic *Marsyas*, inspirat din mitologia greacă, vehiculând cu îndemânare limbajul armonic şi orchestral impresionist, Ion Nonna Otescu prezintă *Vrăjile Armidei* iar Alfred Alessandrescu poemele simfonice *Didona*, *Acteon*, partitură de înaltă inspirație măiestrie, autentică bijuterie muzicală. Odată cu acest moment, componistica românească se situează decis pe faldurile impresionismului, unul din curent ele de frunte ale peisajului sonor european.

Tot mai numeroși tineri absolvenți ai Conservatoarelor noastre simt acut nevoia de perfecționare în străinătate și se îndreaptă către centre europene cu intensă mișc are culturală, mai ales Parisul, nu atât la instituția universitară de stat, unde absolvise cu succes George Enescu, ci, la particulara *Schola Cantorum*, condusă de Vicent D'Indy, mai permisivă, mai îngăduitoare cu pregătirea, fapt ce explică numărul mare de elevi din țara noastră. Unul dintre numele ce infirmă regula, Dimitrie Cuclin, compozitor cu mintea fecundă, de oarecare suflu simfonic și anvergură, numai că, s-a lăsat prea mult sedus de concepțiile profesorului, care predica teza că evoluția artei sunetelor culminează și se încheie odată cu Titanul de la Bon. Astfel, se explică înfeudarea celor peste douăzeci de simfonii scrise în rețetarul clasic, de la care face, într-un fel, excepție a noua, cu interesant colorit folcloric.

Că muzica noastră s-a aflat sub o puternică înrâurire franceză o demonstrează şi existenţa la Paris a unui mănunchi de muzicieni, de compozitori români animaţi de aceleaşi idealuri



https://biblioteca-digitala.ro

de afirmare naţională. Avem în vedere pe Stan Golestan, Marcel Mihalolvici, Filip Lazăr, Marius Constant, Constantin Miereanu, Mihai Mitrea Celarian, Horaţiu Rădulescu şi alţii. Desigur, fiind puternice personalităţi, diferenţele dintre aceştia sunt enorme. Ca şi însemnătatea aportului adus. Deocamdată, câteva cuvinte despre Stan Golestan, omniprezent în peisagiu, mai ales că a deţinut şi condeiul de critic la cotidianul *Le Figaro*, dar a colaborat şi cu ziare ori reviste din ţară, în 1909 a lansat şi o teorie asupra modurilor caracteristice pentru muzica românească. Sunt concludente unele titluri semnate de acesta : rapsodia *Dâmboviţa*, *Lăutarul*, *Cobzarul*, dansuri pentru vioară şi orchestră, *Prima rapsodie română*, *Conerto roumain*, pentru vioară şi orchestră, *Concertol moldave*, pentru violoncel şi orchestră, *Concertul carpatic* pentru pian şi orchestră.....Este de prisos să stăruim asupra faptului că s-a complăcut o vreme în postura de şef al şcoalei muzicale române....Altitudinea meşteşugului însă nu l-a favorizat ...

După studiile la Conservatorul bucureștean și la *Schola Cantorum*, la care se adaugă stagiul de dirijor al corului bisericii române ortodoxe din Paris, se întoarce în ţară compozitorul Dumitru Georgescu Kiriac, care întemeiază corala *Carmen* şi joacă un rol de seamă în organizarea şi reuşita „Festivalului coral” din anul 1906, ce marca o jumătate de veac de la venirea pe tron a Regelui Carol. Cu acel prilej, au fost invitate să evolueze pe scena din parcul Carol formaţiile prestigioase din toate provinciile, ceea ce a însemnat audierea unei impresionante literaturi corale indigene, grefate pe folclor, pe vehicularea celor mai înalte sentimente patriotice ! În acele concerte, au răsunat, doinele şi cântecele de jale, în minunate acorduri eroice, împletiri polifonice, ritmurile jocurilor, sentimentele de unitate românească, sub sintagma, „Soarele de la Bucureşti răsare !” A fost manifestarea ce a anticipat actul de la Alba Iulia din 1918 !

Se întâlnesc şi cazuri de compozitori izolaţi, puţin cunoscuţi, care s-au bucurat de o anume reputaţie, precum George Cosmovici, cu puţine titluri, unul însă, de faimă, fiind autorul operei în trei acte, *Marioara*, libret de Carmen, ce s-a bucurat nu numai de de atenţia lui George Enescu, dar a înregistrat numărul cel mai mare de montări, la Viena, Praga,



https://biblioteca-digitala.ro

Nuremberg şi Cernăuţi, avînd valenţe în muzica de alură wagneriană cu inserţii izbutite de plasme folcloric româneşti .

Succes răsunător as cunoscut Alfonso Castaldi când, pe versurile lui Ştefan O. Iosif a compus cântecul patriotic de luptă *La arme!* , care a figurat pe buzele tuturora în anii primului război mondial, ca şi marşul coral *Se-ntorc vitejii*. Să nu se creadă că muzicienii au desfăşurat un apostolat liniştit, scutit de intense zbuciumări. Dimpotrivă, s-au aflat pe cele mai agitate furtuni, ţinând capul sus, înfruntând adversităţi necruţătzoare. Sub acest aspect, în prim plan, s-au aflat compozitorii transilvăneni, aceia care s-au identificat cu formaţiile corale conduse, înţelegându-le rostul social, menirea sacră a cultivării artei româneştri. Ion Vidu, Gheorghe Dima, au păşit pe urmele lui Ciprian Porumbescu, fiind deţinuţi în temniţele austro-ungare.

Era firesc ca tonul în muzica românească să-l dea personalităţile ce aveau să imprime orientarea naşţonală şi să confere imperativele tinerei şcoli. Treptat supremaţia o preia George Enescu, care se pozţionează, prin creaţia făurită în fruntea breslei de compozitori, partiturile sale răsun au pretutindeni. Recunoaşterea vine din partea multor spirite luminate ale vremii, inclusiv al unor muzicieni cu autoritate, bunăoară Alfonso Castaldi care, în 1911, în *Rampa*, din 25 decembrie, afirma... ”recunosc şi admir pe unul din cele mai complexe temperamente muzicale”. La rândul său, criticul revistei *Flacăra*, la 9 martie 1913 scria - ”am întrevăzut în apariţia fugitivă a acestui salvator nădejdile îndeplinirii năzuinţelor noastre: într-însul am salutat pe acela care într-un viitor apropiat ne va aduce cuvântul cel bun, prezidând la cestinele muzicei în ţara noastră-ţara sa!”

George Enescu devine mentorul componisticii româneşti şi prin rolul ce şi-l asumă în 1912, când înfiinţează *Premiul Național de Compoziție* ce-i poartă numele, chemat să stimuleze tinerele talente. *Premiul național* era gândit să răsplătească eforturile înscrise pe linia făuririi muzicii cu rezonanță românească, pentru a dobândi în scurt timp siguranța platformei proprii, vizibile nu numai în zonele genurilor vocale și teatrale, ci și în teritoriul orchestral și instrumental de cameră, genuri mai pretențioase, mai dificile, datorită conceptului de simfonism pe care îl presupun, necesitând



https://biblioteca-digitala.ro

asimilarea tehnicii dezvoltării tematice, care se cerea racordate la specificul folcloric, național. Destinat tinerilor, premiul avea, după cum notifica inițiatorul, rolul unui imbold pe linia făurirei unei creații ”nobile”, apte să sintetizeze experiențele interne și externe. Rezultatele s-au văzut la scurtă vreme, laureații *Premiului Naţional de Compoziție George Enescu,* care s-a decernat începând cu anul 1914 și până în 1946, au fost din start atribuit unor personalități marcante, Ion Nonna Otescu, Diomitrie Cuclin, Alfred Alessandrescu, Mihail Jora, George Enacovici, Stan Golestan, Filip Lazăr, Nicolae Caravia, Marcel Mihnalovici, Constantin, Nottara, Theodor Rogalski..., compozitori ce alcătuiau generația enesciană. Este de observat că, din primele liste de laureați absentează precursorii, deoarece, stilisic apăreau surclasați, se descopereau noi posibilități de etalare a expresiei, orizontul mai era redus, arsenalul tehnic incita fanteziile, frontul creatorilor se extinsese, contactele cu muzicenii de peste hotare favoriza cunoașterea tendințelor și impulsurile ce veneau pe axa diversificării, unii din compozitorii români asistaseră la premiera de la Paris a muzicii baletului *Sărbătoarea primăverii* de Igor Stravinski, fiind surprinși de febra inovațiilor în planul coloritului rusesc.

Compozitorii români, urmăreau cu atenție demersurile enesciene, sesizând modalitățile atât de diversificate în înțelegerea matricei folclorice autohtone, modalismul diatonic își etala virtuțile, însă părea strâmtorat de cromatisme, structurile folclorului evidențiau originalitatea surselor țărănești, tot mai căutate, demult trecuse faza inspirației din hore, doina își revendica primatul, apoi va veni la rampă colindul și nu numai. Se trecuse și de metoda obținerii notei de specificitate prin simpla recurgere la citarea melodică, urmărindu-se căile de generalizare, de sinteză, de sublimare motivică. Altfel spus, păreau că se cam epuizaseră resursele monofoniei, căutându-se posibilitățile homofoniei și polifoniei. George Enescu ținteа mult mai departe, căci deja sesizase, intuise zăcămintele posibile oferite în eterofonie. Oricum, noile partituri conțineau inedite unghiuri de racolare și sublimare folclorică, *Simfonia concertantă pentru violoncel şi orchestră*, de o ingenioasă inventivitate melodică cvasi-parlando, condusă către exploziile oarecum, „straussiene” ale ansamblului orchestral, *Şapte cîntece pe versuri de Clément Marot* şi, *Dixtuorul* pentru



https://biblioteca-digitala.ro

suflători, perlă a muzicii de cameră, cu un travaliu generos şi surprinzător, dedus din amplificarea prin travaliul variaţional al unei structuri folclorice, grefată pe un intervalul de cvintă. Câtă sensibilitate şi poezie se găseşte în aceste nobile pagini de adâncă vibraţie şi intense trăiri.

Compozitorii etichetaţi mai sus impresionişti, dedicaţi subiectelor mitologice, ies din carapace, reconfigurându-şi tematica noilor titluri. Astfel, Alfonso Castaldi scrie suita simfonică *Impresii româneşti*, schița pentru orchestră *Din bătrâni*, pe motive românești, tabloul simfonic *Impresii de iarnă* şi opera comică *De la Matei cetire*, terminată de Aurel Stroe, proiectând minunate scene şi portrete de pregnantă muzică românească. La rândul său, Alfred Alessandrescu a semnat partitura pentru orchestră mare, *Fantezie românească*, de aleasă tehnicitate instrumentală. Toate aceste partituri denotă o temeinică stăpânire a datelor folclorice româneşti.

Preocupat să deslușească „fiinţa muzicii româneşti", George Enescu ajunge la constatarea că dorul ar fi o emblemă sigură a cântecelor noastre. O formă anume, un sentiment ce trădează tristeţea chiar şi în cântecele de veselie. Apare greu de definit această originalitate. Totuşi este o notă dcistinctă generală. Sentimentul acesta e inspirat din văile şi dealurile noastre, de culoarea distinctă a cerului, de gândurile care apasă şi fac ca în acelaşi timp să se nască în noi un dor ce nu se poate lămuri bine. „Un străin, afirma Enescu într-un interviu apărut în *Flacăra*, din 8 septembrie 1912, auzindu-mă odată executând o bucată a mea, mi-a spus că în această compoziție, este ceva ce nu se poate defini. Acest „ceva ce nu se poate defini era partea originală de inspirație românească din bucata mea, acest dor nelămurit, dar adânc mișcător mi se pare că este caracteristica sigură a cântecelor românești".

De aceiași natură, George Enescu leagă şi închegarea stilului „care este opera artiștilor", ce se făurește când aceștia pun „pecetea geniului lor pe muzica inspirată de meleagurile noastre". Muzica fiecărei țări, susținea compozitorul, redă originalitatea atunci când autorul „se pătrunde de un parfum cu totul special, care este fără îndoială parfumul decorului natural din acele regiuni filtrat prin geniul compozitorilor". Animat de asemenea idei George Enescu, revenit în patrie drept urmare evenimentelor sângeroase, dramatice generate de izbucnirea



https://biblioteca-digitala.ro

primei conflagrații mondiale, se dedică trup şi suflet mișcării concertistice din capitală, etalând o energie debordantă, care conferă o amprentă ne mai cunoscută, nivelului artistic. Atunci îşi revarsă harurile, oferind trei prime audiții cu opusuri simfonice de rezonanță cu adevărat mondială.

Atunci îşi revarsă harurile, oferind prime audiții cu opusuri de rezonanță cu adevărat mondială : *Simfonia Nr. 2*, *Suita Nr. 2 pentru orchestră* și *Simfonia Nr. 3.*

Realizată în anii 31-33 ai vieții, atunci când randamentul se găsește la o cotă maximă. *Simfonia Nr. 2 în La major*, rod al etapei când muzicianul căuta cu înfrigurare noi orizonturi, preconizând soluții oferite de curentele moderne, în planul prospectării modalităților specifice muzicii românești, animat fiind să furnizeze o sonoritate cu adeziune nedisimulată, capabilă să satisfacă cele mai exigente imperative. Sub acest aspect, compozitorul face un pas înainte, comparativ cu prima sa simfonie, atributele deduse prin alambicări numai de autor știute, evident într-o manieră generalizatoare, ce pornește de la genuri muzicale, intervale predilecte, structuri modale, derulări cromatice și articulații ritmice. Acționează puternic principiul melodismului care declanșează prin extrapolări, o neoșnuită abundență a traseelor polifonice, ceea ce avantajează o luxuriantă desfășurare.

Ascultătorul asistă la o uimitoare forță de transfigurare, efect al unei neobișnuite măiestrii. Simfonismul captă în acest context printr-o laborioasă tehnică variațională, apărând o salbă de ramificații care împânzesc întreaga partitură, conferindu-i relief, consistență și profunzime. Pe scurt, o muzică abisală, de o frumusețe cu totul aparte. A fost dirijată în concertul *Filarmonicii* din București de către autor la 15 ianuarie 1915, fiind primită cu aplauze zgomotoase, care, se pare, nu l-au încântat pe compozitorul care n-a mai programat-o și nici nu a retușat-o. Critica a fost, în parte, nefavorabilă audiției și recurgem la un fragment din cronica semnată de Emanuil Cerbu, în *Cortina*, 20 martie 1915...."o simfonie violentă, roşie, revoluţionară. O flamură care se desprinde în avalanşa unui tumult de sunete, ţipătul unui arte noi, teroarea... Lăsaţi-mă să evit cuvintele strivitoare: continuitate, formă, stil și melodie. Ah! Ne-a plăcut dl Enescu și fără această simfonie!".



https://biblioteca-digitala.ro

Presa bucureșteană a consemnat admirabil prima audiție a *Simfoniei Nr. 3* prezentată sub bagheta compozitorului la 25 mai 1919, care ”nu a mai fost un succes, ci un triumf”, cum se nota în *Steagul*, din 29 mai 1919. Impresia pe care a produs-o această partitură asupra auditoriului, scria Alfred Alessadrescu, în *L'Orient* a fost imensă și cred că toți acei pentru care muzica modernă rămâne un sanctuar inaccesibil, ar trebui să fie captivați de forța inspirației și măreția accentelor ce această muzică decelează”.

Când George Enescu abordează *Simfonia Nr. 3*, personalitatea sa componistică era pe deplin maturizată și, veșnic căutându-și reperele, atinge o sinteză care marchează un punct foarte înalt în ascensiunea sa. Această partitură încheie o lungă etapă creatoare, aceea a afirmărilor, deschizând orizonturi noi, îndreptându-se decis spre faza stilistică denumită ”în caracter popular românesc”. Predominant rămâne sentimentul că aici se încheie faza acumulărilor, faza oscilațiilor, se elimină de acum înainte indiciile unor influențe, compozitorul devenind absolut sigur pe instrumentarul său de lucru.

*Simfonia Nr. 3*, ”divina simfonie”, potrivit lui I. N. Otescu, este o monumentală înfăptuire, în colierul hermeneuticii lui George Enescu, o culme a muzicii româneşti, fără îndoială cea mai somptuoasă realizare din respectiva epocă. Prin acest opus, simfonia indigenă îşi etalează virtuţiile, fiind, totodată, o contribuţie marcantă la îmbogăţirea patrimoniului universal. Prin asemenea creaţii, şcoala muzicală românească demonstrează acea ţinută artistică, orientare sau măiestrie, ce este proprie culturilor viguroase cu afişată forţă de propensiune. George Enescu apare, în acest context, drept cel mai ilustru compozitor român, şeful şcoalei autohtone moderne, care a făurit capodopere, modele a căror forţă s-a repercutat şi se repercutează cu intensitate, generând sugestii şi certitudini în derularea frontului componistic.



https://biblioteca-digitala.ro

# GÂNDURI LA O ANIVERSARE

**Prof. univ. dr. Adrian Iorgulescu**
**Președinte UCMR**

Pe 2 noiembrie a.c. marcam Centenarul existenței **Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România**, indiscutabil o dată referențială în istoria artei sonore naționale. Se concretiza atunci, la vechiul sediu al Conservatorului bucureștean, după circa un an de incertituni și tatonări, inițiativa înființării unui for de specialitate denumit **Societatea Compozitorilor Români**, care avea rolul să sprijine creația originală, să apere interesele fundamentale ale autorilor din domeniu.

Între semnatarii actului de naştere al nou fondatei organizaţii se numărau: Ion Nonna Otescu, Alfred Alessandrescu, Constantin Brăiloiu, Dumitru Kiriac, Mihail Jora, Filip Lazăr, Dimitrie Cuclin, Constantin Nottara, Mihail Andricu, Theodor Rogalski. Nefiind prezenţi în Capitală, transilvănenii George Dima, Tiberiu Brediceanu şi Ion Vidu au comunicat în scris aderența lor, iar George Enescu – aflat în străinătate, dar la curent cu demersul constituirii – a anunţat acceptul său de a deveni preşedintele acesteia.

Tot atunci a fost ales primul Comitet de conducere şi a fost adoptat Programul asociaţiei, care prevedea expres "să ajute dezvoltarea producţiunii muzicale româneşti", să promoveze tiparul şi execuţia lucrărilor, să apere drepturile de autor ale membrilor ei şi în final "să se ocupe de orice chestiune care ar atinge muzica sau muzicanţii români". Inutil a demonstra că cele patru teze-reper şi-au păstrat nealterată valabilitatea, ele regăsindu-se şi în cuprinsul unor articole din Statutele U.C.M.R. elaborate și adoptate după așa-numita "Revoluție" încoace.



https://biblioteca-digitala.ro

Componentă integrantă a ethosului indigen, arta fonică modernă s-a cristalizat, perpetuat şi dezvoltat plenar în perimetrul şi climatul oferite succesiv de Societatea şi apoi de Uniunea Compozitorilor. Ca atare, reuşitele marcante ale componisticii de după 1920 se leagă nemijlocit de cadrul, activităţile şi condiţiile asigurate de acestea. E revelator faptul că nici un autor reprezentativ nu a rămas vreodată în afara obştei, aici fiind concentrate principalele energii şi forţe artistice. Patrimoniul de lucrări deţinut actualmente de Biblioteca noastră – practic, cvasitotalitatea opus-urilor de referinţă aparţinătoare muzicii româneşti din ultimul veac – certifică şi probează alegaţia. Izbânzile înregistrate s-au datorat – într-o măsură considerabilă – şi raporturilor interactive, schimburilor de informaţie şi experienţă realizate în interiorul breslei, precum şi cu exteriorul. (Face exceptie, desigur, perioada comunistă). Dezbaterile, polemicile, confruntările colegiale - teoretice sau practice- au contribuit la definirea și clarificarea unor direcţii, la alinieri ori distanţări stilistice, facilitând rapid recuperarea unui decalaj existent la începutul secolului trecut faţă de şcolile europene cu tradiţie; nu mai puțin, la o superioară situare axiologică a autorilor înşişi în contactul cu dinamica tehnicilor și a limbajelor contemporane, aflate la rându-le într-un proces continuu de înnoire.

Evident, nu voi face în contextul dat etapizări, sau referiri comparative cu privire la traseul parcurs de către instituţie de la debutul său până acum. La modul general, departe de a fi lineară, avansarea manifestă în perfecţionarea structurilor administrative, în diversificarea modalităţilor de afirmare a valorilor autentice, în întărirea prestigiului pe plan naţional şi internaţional al creației autohtone s-a perpetuat – în ciuda vicisitudinilor istorice, a dificultăților social - politice, economice, ideologice, manageriale de tot soiul. Din noianul întâmplărilor ce au influențat puternic destinul comunității profesionale voi decupa un singur moment: acela al transformării forțate a Societății în Uniune.

Succesiv încheierii celui de al doilea război mondial şi instaurării regimului de ocupaţie, criza în care se afundă ţara lovește toate compartimentele existenţei sociale. Impunerea doctrinei marxist-leniniste atrage după sine represiunea elitelor



https://biblioteca-digitala.ro

intelectuale înţeleasă ca "măsură de stat." Pe cale de consecinţă izbucnesc în viaţa culturală fenomene acute precum: teroarea psihică (adesea fizică), constrângerea, intimidarea, delaţiunea, şantajul, directiva, cenzura.

Paralel cu jugularea capacităţilor de liberă exprimare a individului creator, s-a declanşat un proces constant urmărit de dezagregare sistemică în zona literaturii şi artelor, care – inevitabil – a lovit şi Societatea Compozitorilor Români. Desfăşurările sunt elocvente: în '45 se înfiinţează Comisia de epurare, iar Ministerul Artelor îşi va impune tutela, ceea ce atrage după sine modificări semnificative în componenţa echipei de conducere. Pe fondul presiunilor exercitate de la centru şi al noilor "comandamente superioare", stabilimentul este integrat în Uniunea Sindicatelor de artişti, scriitori şi ziarişti, care încearcă să domine şi să controleze breasla, impunându-i tiparul organizatoric şi orientarea promovate de partidul unic. Sunt încriminaţi o serie de maeștri "pentru tendinţe decadente", principalul acuzat fiind Mihail Jora – şi nu întâmplător. După participarea la Adunarea Generală din mai 1946, George Enescu va părăsi definitiv ţara, rămânând numai formal preşedintele Societăţii, răstimp în care vicepreşedintele, Mihail Jora, va face încercări deosebite, asumându-şi serioase riscuri personale, pentru menţinerea autonomiei instituţiei şi evitarea unor ingerinţe propagandistice prea manifeste. În pofida acestor eforturi, considerată de putere "o citadelă a spiritului reacţionar", "o piedică în dezvoltarea creaţiei muzicale", o oficină "aservită intereselor de clasă ale burghezo-moşierimii", Societatea Compozitorilor Români va fi substituită prin lege în octombrie '49 cu Uniunea Compozitorilor.

Scopul urmărit era pe de o parte să facă din structura recent apărută un "factor activ pentru construirea socialismului în patria noastră", iar pe de altă parte să lase în afara acesteia personalităţi embematice ale lumii muzicale, precum "transfugii" George Enescu, Ionel Perlea, Stan Golestan, Marcel Mihalovici, Constantin Brăiloiu, pe "retrograzii" Mihail Jora şi Tiberiu Brediceanu, pe Dinu Lipatti (catalogat drept "fascistul care vegetează departe de ţară") sau pe Dimitrie Cuclin, care curând avea să fie arestat.



https://biblioteca-digitala.ro

Ulterior înscăunării grupului prezidat de Matei Socor, în plin avânt proletcultist, călcând în "lumina Revoluţiei" pe urmele fratelui mai mare de la răsărit şi închinând osanale "tătucului" Stalin – "părintele popoarelor" – dar şi neaoşului Gheorghiu-Dej, compozitorii sunt chemaţi "să scrie lucrări angajate, partinice şi revoluţionare"; îndemn la care puţini dintre ei răspund din convingere, mulţi din servilism, din mercantilism, din dorinţă de parvenire sau cedând presiunilor, în vreme ce autorii consacraţi – cu mici excepţii – refuzând oferta, se plasează pe poziţii de aşteptare. La aceştia din urmă, insuficient înrolaţi, se referă criticile lui M. Socor, care militează pentru "impunerea spiritului de partid în muzică", sau reprezentanta Ministerului, tovarășa G. Deleanu, care subliniază că "sarcinile Uniunii Compozitorilor sunt clare în privinţa reeducării unor creatori obişnuiţi cu criteriile estetizante burgheze. "Toată această furibundă campanie de siluire nu şi-a dovedit însă eficienţa scontată, nici în planul activării politice a membrilor importanţi, nici în plan axiologic, întrucât majoritatea producţiilor de factură bolşevistă s-au situat, din punct de vedere artistic, la graniţa dintre penibil şi lamentabil. Din peisajul orwelian descris, nu ar trebui iarăși omisă întâmplarea că aproximativ un deceniu mai târziu, după premiera Oedip-ului enescian la Opera Română (1958) și după rămânerea sa în Anglia, dirijorul și compozitorul Constantin Silvestri este condamnat pentru fapta respectivă la moarte în contumacie. (Situația, ca și sentința ne par astăzi, de-a dreptul neverosimile...)

Dincolo de presiunile, uneori insuportabile exercitate de sistemul securisto-bolsevic, afirm în deplină cunoaştere de cauză şi cu responsabilitate că, în ciuda tuturor vicisitudinilor, componistica indigenă a scos la iveală în cei aproape 50 de ani de opresiune, numeroase opus-uri de incontestabilă valoare în toate genurile sonorului: operă, balet, muzică simfonică şi vocal-simfonică, de cameră, corală, uşoară. Nu mai puțin notabile rămân realizările din sfera muzicologiei, ori a criticii de specialitate. Patrimoniul acesta, nealterat ideologic, cuprinzând sute de lucrări care, indubitabil, ar onora oricare cultură naţională respectabilă, rămâne un fond nepreţuit, pe care avem



https://biblioteca-digitala.ro

datoria să-l aducem permanent în imediatul cunoașterii publice – la noi, ca şi aiurea.

Venind în actualitate, să observăm că instituţia celebrată este una nebugetară, motiv pentru care sumele disponibile pentru implementarea unor programe şi proiecte atractive au fost mereu insuficiente. În plus, Uniunea constituie un microsistem subiacent, integrat în macrosistemul care este România post-decembristă, astfel că în orice bilanţ este obligatoriu să se ţină cont de evoluţia unui complex de fenomene pe care întreaga națiune le-a resimţit. Dificultăţile tranziţiei s-au repercutat într-un mod dăunător asupra culturii, nesusţinută suficient financiar, legislativ, ori logistic, lăsată pradă eroziunii, în conul de umbră al interesului general, blocată deopotrivă de structuri birocratice şi mentalităţi retrograde de filiaţie socialistă, cât şi de un capitalism autarhic, de factură brigandă. În circumstanţele descrise, simplul fapt al supravieţuirii devine criteriu de performanţă, U.C.M.R. reuşind prin mobilizarea rezervelor sale umane şi materiale nu numai să depăşească multiplele impasuri, ci şi să găsească şi să activeze sursele dezvoltării.

Dacă suntem un popor şi nu o populaţie (Nicolae Iorga), dacă avem o identitate şi un destin, un prezent şi un viitor – sperăm, mai bun – în lumea mileniului 3, dacă, în fine, datul nostru genuin reprezintă tocmai un factor de distincţie, dar şi de interes în spaţiul unei Europe extinse şi unite, aceasta se datorează şi înaltelor cote de profesionalism şi valoare atinse de componistica şi muzicologia națională. Privind retrospectiv, trebuie să recunoaştem că aceste nobile biruinţe nu s-ar fi putut concretiza, probabil, în absenţa mediului şi a condiţiilor oferite, de-a lungul vremii, de către instituţia noastră. Privind înainte, să fim încrezători în puterea continuităţii unei tradiţii şi, deopotrivă, în posibilitatea de adaptare şi modernizare a Uniunii în acord cu cerinţele realităţilor de mâine. Suportul încrederii se regăseşte inserat în capacitatea regenerării şi în talentul pe care Dumnezeu le-a hărăzit neamului românesc.



https://biblioteca-digitala.ro

## SUMMARY

**One Century of Romanian Modern Music**
**Centennial of the Union of Romanian Composers and Musicologists (1920-2020)**

On the 2nd of November 2020 we mark the centennial of the Union of Composers and Musicologists in Romania, doubtless, a day of great significance for the national sound art history. It was then materialized, at the former location of the Conservatory in Bucharest, after a year more or less of uncertainty and exploration, the initiative for a specialized forum called The Society of Romanian Composers, with the role to support original creation, to advocate for the fundamental interests of all authors in the musical field.

As an integrant component of native ethos, the modern sound art has outlined, endured time and fully developed in the environment offered gradually by the Society and followed by the Union of Composers. Therefore, the composers' substantial achievements after 1920 is directly connected to the background, activities and terms ensured by these two structures mentioned above.



https://biblioteca-digitala.ro

# “GRĂDINI SONORE”

**(VII)**[1]

# La adăpostul liniștii: grădina-muzeu a muzicii clasice

**Vlad Văidean**

## JAM SESSION

Pot să mă bucur că sunt așa cum sunt, alături de toți ceilalți, într-o lume a cărei frumusețe stă tocmai în această dublă lucrare a ei: o dată pentru că pur și simplu este, a doua oară pentru că se exprimă pe sine lăsându-se modelată prin filtrul simțurilor noastre. Oricât de îngust ar fi acest filtru, e totuși o bucurie că există materia și un simț care să o poată pipăi. E o bucurie că există sunete și în același timp un simț al auzului care să le poată percepe. E o bucurie că există lumină, că există forme și culori, laolaltă cu ochii capabili să le vadă.

Îmi imaginez interacțiunea simțurilor noastre cu natura înconjurătoare ca pe un fel de *jam session* necontenit; trierea și structurarea afluxului de informații senzoriale e o perpetuă improvizație, ce merge înainte chiar fără știrea conștiinței noastre. Avem însă și șansa de a deveni conștienți de nelimitata imensitate a acestui concert din care facem parte, de a ne croi mai bine și mai frumos calea prin complexitatea lui copleșitoare, de a dobândi un grad suficient de umilință pentru

[1] Text prezentat în cadrul Simpozionului „Grădina Vorbelor” coordonat de muzicologul Vlad Văidean, ce a deschis ediția a 15-a a Festivalului Internațional de Muzică Contemporană MERIDIAN – „Grădini Sonore”. Director artistic: Diana Rotaru



https://biblioteca-digitala.ro

a ne accepta bucuroși locul infinitezimal ce ni s-a dat. E șansa pe care unii dintre noi ne-o oferă nouă tuturor prin intermediul creațiilor artistice.

Dar, pentru ca să-și poată împlini această menire cardinală – faptul de a ne deschide ființa față de întregul din care suntem doar o mică parte –, cum ar trebui să fie o creație artistică? Poate că pur și simplu vie, ceea ce înseamnă, în cele din urmă, independentă de creatorii și contextele ce au făcut-o posibilă. Capacitatea ei interioară de a-i mișca, deci de a nu-i lăsa indiferenți pe cei care intră în contact direct cu ea – iată un posibil indiciu al faptului că este vie, căci la fel ne obligă să reacționăm, să nu rămânem impasibili și faptul de a intra în contact direct cu o făptură vie.

Dar cum poate deveni o creație artistică vie? S-ar putea ca una din posibilități să rămână tot strămoșeasca ei încercare de a imita natura? Dar nu căutând să se asemene propriu-zis cu fenomene sau elemente din natură, cât mai degrabă să funcționeze ca și natura; deci nu angajându-se într-un raport mimetic direct, ci oglindind natura „în maniera ei de operare". Mulți s-au arătat fascinați de acest principiu estetic; în vremurile mai recente, el îi este adesea atribuit lui John Cage, care susținea că l-a învățat de la istoricul de artă indiană Ananda Coomaraswamy. Acesta din urmă l-a preluat însă la rândul lui, exact în aceeași formulare – *ars imitatur naturam in sua operatione* –, de la Sfântul Toma d'Aquino. Iar o ipostază și mai veche a aceleiași idei e chiar concepția aristotelică despre *téchnē*, noțiune prin care grecii antici înțelegeau deopotrivă îndemânarea artistică și cea meșteșugărească.

Dar ce poate să însemne mai exact această idee – că o creație artistică devine valoroasă dacă reușește să imite natura în modul ei de operare? Răspunsul depinde de înțelegerea faptului că ceea ce denumim natură este, în definitiv, un chip al necesității. Atunci devine evident că, în artă, nu contează nicidecum perfecțiunea, ci acel grad misterios de coerență care face din opera de artă ceva esențial, ceva ce reușește să-și găsească locul în lumea noastră exact așa cum este, ceva de care ajungem să nu ne mai putem lipsi. Este aceeași forță de impunere, aceeași blândă autoritate a oricărui fenomen despre care știi că stă în firescul lucrurilor, că nu poate și nici nu trebuie să fie altfel. Creația artistică valoroasă dă impresia că în nicio porțiune a ei nu poate fi altfel decât așa cum a ajuns să



https://biblioteca-digitala.ro

fie; că se desfășoară și dăinuie cu aceeași naturalețe și desfătătoare necesitate cu care apa curge, vântul bate, flacăra arde, iar pământul ține.

Dintre toate ființele, omul rămâne singura de care natura pare să nu aibă mare nevoie. De aceea și caută să sporească frumusețea lumii prin jocurile sale artistice – pentru a se mângâia cu iluzia că, făcând din frumusețe ceva necesar pentru propria lui evoluție, probabil că astfel reușește totodată să se facă cumva necesar și împrejurimilor ce-l fac posibil. O frumoasă iluzie, desigur. Indiferența impersonală a naturii e suverană, iar creațiile artistice valoroase nu fac decât să-i îndulcească evidența; prin filtrul lor, aceasta devine îngăduință – îngăduință a naturii de a ne savura și devora, îngăduință de care depinde însăși supraviețuirea noastră.

## DE LA NATURĂ LA CULTURĂ

Deși de obicei este considerată o artă prin excelență abstractă, muzica poate fi la rândul ei înțeleasă ca avându-și originea, ca și celelalte arte, în propensiunea omului pentru imitarea naturii. Căci, în timpurile preistorice, când strămoșii noștri trăiau complet imersați în habitatul sălbatic, în ce altceva să fi constat principala lor sursă de creativitate muzicală dacă nu în imboldul de a imita sau de a reacționa emoțional la sunetele organice, la forțele și mișcările ciclice din lumea naturală? În permanență întâmpinați, mângâiați sau asaltați acustic de ciripitul păsărilor și urletul lupilor, de căderea ploilor și de freamătul frunzelor, de murmurul izvoarelor sau de bătăile propriilor inimi, primii oameni se vor fi simțit impulsionați să emită la rândul lor niște sunete demonstrative, să-și adauge propria semnătură sonoră pe densul și variatul suport al polifoniei ambiante. Urechile lor receptive s-au angajat în operațiuni tot mai fine de recunoaștere și colecționare a fenomenelor sonore înconjurătoare; mințile lor au început să se preocupe tot mai intens de organizarea sonorităților în tipare regulate; iar imaginația și îndemânarea lor vocal-instrumentală au atins modalități tot mai rafinate de imitare și totodată de împodobire, de stilizare și combinare a sugestiilor oferite de sunetele naturale – până când toate aceste eforturi au ajuns să dezvolte o anumită logică intrinsecă. Au ajuns, altfel spus, să



https://biblioteca-digitala.ro

semene tot mai mult cu ceea ce astăzi numim „muzică”: un tip de manipulare ne-lingvistică a sunetelor, capabilă să le structureze și să le subordoneze unei intenții conștiente.

Aici este vorba, de fapt, despre instinctul general uman de a transforma natura în cultură. Iar la baza acestui instinct acționează tocmai mecanismul înnăscut al imitației, care ne programează să păstrăm, să îmbunătățim treptat și să transmitem informații și practici de la o persoană la alta și din generație în generație. Privită din această perspectivă, evoluția culturală funcționează după același principiu ca și evoluția biologică, anume se adaptează prin prelucrări și reconfigurări ale unor capacități existente în prealabil, iar nu prin inventarea unor mecanisme inedite. Cultura începe prin a fi nu atât rezultatul unui proces creator, cât mai degrabă acela al unui efort continuu de a prepara materialele crude, neprelucrate, ce se află deja disponibile în natură, de a le transforma într-o materie bine gătită, modelându-le și adaptându-le în concordanță cu nevoile, gusturile și motivațiile noastre. Natura ne aprovizionează, iar noi construim; recoltăm ingredientele naturale, le măsurăm, le amestecăm și preparăm, până ce fuziunea lor devine toată varietatea de comportamente, obiceiuri, abilități, metode și norme ce alcătuiesc cultura în întregul ei.

Trebuie spus însă că tot acest proces de transformare a naturii în cultură a căpătat treptat, îndeosebi în civilizația occidentală, valențele unui proiect de emancipare. A devenit, adică, expresie a voinței omului de a-și croi un loc al său pe planetă (sau mai degrabă de a transforma întreaga planetă într-un loc numai al său) și de a-și instaura astfel controlul asupra mediului. Altfel spus, civilizația occidentală s-a angajat într-o distanțare progresivă și, până la urmă, într-o separare față de natură. Apoi, chiar în interiorul civilizației a mai apărut, o dată cu mentalitatea iluministă, încă o importantă linie de demarcație – aceea care a pus arta pe făgașul unui traseu distinct, ce o separa de restul activităților omenești. Este ideea tipic occidentală de „artă pentru artă”, care postulează caracterul autonom al valorii estetice. Potrivit acestui tip de gândire, prelucrarea efectivă a unui material cu potențial artistic trebuie să-și delimiteze net câmpul de acțiune, să statueze, adică, identitatea obiectului artistic finit prin sustragerea lui din fluxul fenomenelor și evenimentelor nediferențiate ce se învălmășesc



https://biblioteca-digitala.ro

în câmpul experiențelor cotidiene. Altfel spus, pentru a avea efectul scontat, opera de artă trebuie să se distingă de zgomotul de fond al realității, să se profileze ca o oază de sens și liniște ordonatoare, suficientă sieși, încărcată în propria-i formă autonomă și autotelică, orientată exclusiv înspre propria-i finalitate lăuntrică, fără să facă nicio referire la lumea exterioară, fără să demonstreze, fără să reprezinte, fără să semnifice nimic în afara propriei completitudini. Astfel ar putea fi rezumată modalitatea clasică de definire și clarificare formală a operei de artă.

## LINIȘTEA ÎNGHEȚATĂ

Așa-numita „muzică clasică" a urmat la rândul ei aceeași cale ce duce la izolarea estetică: a devenit o artă autoreferențială, în cadrul căreia vechiul mecanism imitativ se raportează mai degrabă la propria ei substanță decât la originile ei naturale. Aceasta nu înseamnă altceva decât că sunetele considerate muzicale sunt niște entități supuse unui intens proces de abstractizare și raționalizare, deci sunt detașate cât mai mult față de sursele lor organice. Iar posibilitatea de a concepe un eveniment sonor în logica valorii estetice, de a-l instaura, așadar, ca operă artistică, datorează tocmai liniștii un prim și esențial gest constitutiv. Oricât de paradoxal ar suna, se poate afirma că majoritatea lucrărilor muzicale ce fac parte din tradiția canonului muzical occidental împărtășesc (sau, dacă nu, sunt prezentate în așa fel încât să pară că împărtășesc) tocmai menirea de a deveni împliniri ale liniștii. Faptul de a justifica destrămarea liniștii care o precedă (și care o face, deci, posibilă); apoi faptul de a motiva întoarcerea în sânul liniștii cu care se încheie (și pe care a făcut-o, deci, posibilă) – astfel poate fi perceput destinul operei de artă muzicale.

Dar acest destin nu se poate desfășura decât într-un spațiu special amenajat. Alături de muzee, biblioteci și săli de teatru sau de cursuri școlare, sala de concerte face parte dintr-o categorie mai largă de spații laice care, tocmai prin faptul că alcătuiesc enclave de liniște, refugii provizorii în afara tumultului cotidian, capătă potențialul unei aure sacrale, derivate din ambianța, la fel de imersată în liniște contemplativă, a catedralelor și a mănăstirilor. Toate ar putea fi considerate, de



https://biblioteca-digitala.ro

fapt, un fel de grădini artificiale, întrucât împărtășesc cu grădinile naturale același rost de a demarca un spațiu ritualic de reculegere și de revigorare spirituală. În privința sălilor de concerte, ele nu sunt numai recipiente, ci și bariere ce împiedică năvălirea nedorită a zgomotelor din exterior, în aceeași măsură în care limitează gradul în care sunetele produse în interiorul lor pot „scăpa" în afară. Într-un anumit sens, sălile de concerte ar putea fi concepute drept obiectivări concrete ale liniștii. De aceea, poate că bine cunoscutul comentariu prin care Goethe numea arhitectura „muzică înghețată" ar trebui răsucit în direcția opusă: dacă arhitectura într-adevăr „îngheață" ceva, atunci acel ceva este tocmai liniștea.

Liniștea contemplativă este precondiția caracterului autonom pe care îl capătă orice fel de muzică interpretată în sala de concerte. Altfel spus, prin simplul fapt că e înrămată de către liniștea contemplativă, muzica dobândește nu doar libertatea, dar și sarcina de a articula trecerea timpului în concordanță cu un tip de logică muzicală intrinsecă, iar nu cu necesitățile eterogene ale unor activități extramuzicale (precum pașii de dans sau rutina muncii). Acesta e idealul muzicii autonome: generarea unui timp muzical a cărui coerență să atingă stadiul în care orice element sau orice tip de relație de pe parcursul unei lucrări muzicale să poată fi justificate în termenii regulilor sale interne, deci în termenii logicii intrinseci acelei lucrări muzicale. De aceea, spre deosebire de muzicile de dans ce răsună în baruri, de sonoritățile ambientale ce tapisează cu amabilitate recepții și *cocktail*-uri rafinate, de impulsurile sonore ce ritmează exercițiile fizice dintr-o sală de *fitness*, de intervențiile corale mai mult sau mai puțin măiestrite de pe parcursul unei slujbe religioase – toate muzici însoțitoare, neînrămate precis, a căror menire rezidă în altceva decât în ele însele –, interpretarea unei piese muzicale destinate ascultării conștiente trebuie să capete statura unui eveniment dramatic, chiar teatral, care prezintă, în această calitate, o acțiune cu un început, un cuprins și o încheiere, o acțiune caracterizată, prin urmare, de un anumit grad de completitudine intrinsecă. Cu alte cuvinte, actul artistic muzical trebuie să depene o poveste, să își contureze propria lume ficțională.

Chiar dacă, în cazul muzicii, o astfel de lume nu poate avea nimic de arătat ori de spus în sensul propriu al cuvântului



https://biblioteca-digitala.ro

– întrucât, după cum bine se știe, spre deosebire de pictură, sculptură și literatură, esența muzicii rezidă tocmai în capacitățile ei non-figurative și non-referențiale –, rama tăcerii amplifică iluzia că opera de artă muzicală se desfășoară într-o lume ficțională distinctă, și într-un timp al ei, diferit de cel cotidian. Așa cum formula „a fost odată ca niciodată" trasează hotarul narativ, instaurând universul de existență al basmului, la fel, tăcerea înrămează opera de artă muzicală, ca un elixir magic care îl face pe spectator să dea uitării faptul că, percepute în literalitatea lor intrinsecă, sonoritățile muzicale nu etalează, în realitate, reprezentări ale fenomenelor exterioare, nici nu transmit conținuturi propoziționale precise. Toate acestea constituie adăugiri semantice operate de mințile celor care mânuiesc în mod muzical sonoritățile (compozitorii și interpreții), apoi ale celor care le receptează și decodează (ascultătorii și criticii muzicali).

De fapt, cerința impusă de ascultarea conștientă – păstrarea tăcerii – este de natură să îi reamintească oricărui ascultător că de el depinde, într-o măsură covârșitoare, posibilitatea muzicii de a se desfășura *ca și cum* conținuturile ei comunică într-adevăr, chiar dacă într-un plan imposibil de redat în cuvinte ori imagini. În acest sens, liniștea exterioară, cea percepută cu urechile, trebuie translată în interior, unde să devină liniștire a minții, disponibilitate a atenției de a se concentra. Premisă esențială nu numai a ascultării conștiente a muzicii, ci, la drept vorbind, a oricărei acțiuni omenești coerente, aceasta este o stare de spirit echivalentă cu ceea ce părinții bisericii au numit *isihie*: aidoma ramei ce împrejmuiește un tablou, și aidoma tăcerii ce înrămează o piesă muzicală, liniștirea minții și concentrarea atenției acționează la rândul ei ca o ramă în jurul oricărei osteneli roditoare, fie că e vorba despre construirea unei case, schimbarea unui bec, verificarea unui bilanț contabil sau purtarea unei discuții. Desigur, activitățile zilnice pot continua foarte bine și chiar se pot dovedi eficiente și dacă nu sunt găzduite între ramele unei asemenea dispoziții sufletești. Dar, în acest caz, ele vor lua inevitabil chipul prezenței constante și rutiniere a muzicilor menite să treneze în fundalul receptării auditive; se vor transforma, deci, într-un soi de tapet difuz, alcătuit din tipare ce se repetă indefinit, fără niciun început, cuprins ori sfârșit perceptibil.



https://biblioteca-digitala.ro

## MARGINEA FRONTALĂ A RAMEI TĂCUTE

Liniștea contemplativă pe care o pretinde mediul sălii de concerte reprezintă procedeul cel mai emblematic pentru trezirea conștiinței estetice în plan muzical, pentru declanșarea unei dispoziții psihologice care să transforme receptarea auditivă pasivă în ascultare participativă, însuflețită de dorința de a percepe și a înțelege cât mai mult din ceea ce are de oferit un eveniment muzical cu pretenții artistice. Astfel, atunci când, într-o situație de concert tradițională, răsunetul aplauzelor tocmai s-a stins, bagheta dirijorului tocmai s-a ridicat, iar interpreții sunt gata de atac, survine o zonă-tampon liminală, ce îi atenționează în mod retoric pe toți cei implicați în actul muzical că clipa răpirii în timpul mântuit al operei de artă a sosit. Pentru a resimți o astfel de translare simbolică a lumilor ca pe o transportare spirituală, ascultătorii sunt chemați să contribuie nu numai la curățarea câmpului auditiv prin tăcere, ci și la purificarea dispoziției lor interioare prin liniștire a minții. De altfel, această strunire a zvonurilor dinăuntru contează mult mai mult decât simpla reprimare a emisiilor sonore, întrucât liniștea obținută într-o sală de concerte (și orice fel de liniște, până la urmă) va rămâne întotdeauna una relativă; oricât s-ar strădui știința acusticii să aplaneze reverberațiile vieții din afară, simpla prezență a ființelor vii dă naștere unor zgomote adiacente (șoapte, fosnete, scârțâieli etc.) care contaminează puritatea vizată a acestei tăceri preliminare. De aceea, se poate spune că rama tăcută a unui concert se cere ea însăși înrămată printr-un mod idealizat de audiție muzicală: orice sunet accidental survenit pe parcursul perioadei de liniște trebuie trecut cu vederea, redus practic la tăcere, astfel încât, în locul lui, să poată fi „auzit” și asumat interior ecoul purificator al liniștii.

Să fie însă înrămarea doar un tip de semnalizare exterioară ce marchează în mod tacit faptul că, de o parte a ei, sălășluiește opera de artă, iar de cealaltă parte se întinde nediferențiat restul lumii? Are ea doar funcția meta-comunicativă a granței care pur și simplu anunță, neutră, că aici se termină lumea reală și începe lumea artei, sau că aici opera de artă se încheie, iar lumea reală preia din nou controlul? Sau mai degrabă însuși demersul artistic trebuie să fie capabil să o genereze, dobândindu-și tocmai astfel, prin



https://biblioteca-digitala.ro

această umplere cu conținut simbolic a ramelor sale, statutul de operă de artă, deci împlinind tocmai astfel exigența autodefinirii estetice? Funcționalitatea procedeului estetic al înrămării este, de fapt, una eminamente paradoxală: ea separă obiectul artistic de împrejurimile externe, însă în același timp trebuie să îl separe și de ea însăși. Ambiguitatea localizării ei aproape că amintește de comportamentul unei particule cuantice: privită dinăuntrul conținutului artistic, rama pare să se dizolve în ambianța externă; privită însă dinafară, ea face corp comun cu opera de artă, contopindu-se, în mod insesizabil, cu aceasta. Nu poate fi poziționată cu precizie nici în interiorul obiectului artistic, nici în contextul exterior, ci e mai degrabă just să se considere că aparține, simultan, ambelor dimensiuni. Ea produce *de-finirea* operei de artă tocmai în sensul în care îi conferă determinațiile și statornicia unui caracter *finit*. Ea nu reprezintă doar o demarcație, o suprafață goală, o mărginire negativă, menită să semnaleze ceea ce *nu* este opera de artă; dimpotrivă, în exterioritatea ei se proiectează de fapt identitatea formală inconfundabilă a unei interiorități care a ajuns în posesia propriei sale prezențe. Altfel spus, intrarea în lumea operei de artă nu poate începe decât după ce s-a sfârșit intrarea în spațiul volatil al ramei. Trebuie ca, în prealabil, obiectul artistic „să fie gata", adică să încorporeze limita definitorie a ramelor sale, pentru ca, abia mai apoi, să-și înceapă, în conștiința celui care îl contemplă, existența sa în calitate de obiect artistic.

Să medităm, de pildă, la una dintre cele mai emblematice ipostaze ale tăcerii preliminare, celebrisima pauză de optime care inaugurează așa-zisul „motiv al Destinului" din incipitul *Simfoniei a 5-a* de Ludwig van Beethoven. Să nu aibă oare decât funcția elementară de a asigura completitudinea metrică a primei măsuri? Să nu fie oare decât pur și simplu o convenție scriptică, menită să preîntâmpine interpretarea greșită (ca un triolet) a subsecventei anacruze de trei optimi? Totuși, pauza respectivă apare utilizată pe mai departe, pe parcursul primei părți a simfoniei, într-o manieră cât se poate de strategică și chiar motivică, întrucât valoarea ei ritmică crește în etape, pe măsură ce expoziția formei de sonată înaintează înspre semnul de repetiție care o separă de secțiunea dezvoltătoare: după ce în măsura nr. 3 își menține durata de optime, în măsurile nr. 19-22 devine o pauză de pătrime cu



https://biblioteca-digitala.ro

coroană, căreia, în măsurile nr. 56-57 i se adaugă o măsură întreagă de pauză generală, până când, chiar înaintea semnului de repetiție, culminează în două măsuri și jumătate de tăcere. Faptul că expoziția se încheie astfel, iar după aceea este stipulată reluarea ei, demonstrează tocmai voința compozitorului de a modela retrospectiv rama tăcută, inițial neîncadrată metric și neinscripționată în partitură, care precedă începerea simfoniei. Percepută retroactiv, tăcerea convențională dinaintea momentului în care dirijorul își înalță bagheta pentru a declanșa redarea muzicală poate acum căpăta formă în mintea ascultătorului în concordanță cu tăcerea funcțională care pecetluiește ultimele momente ale secțiunii expozitive.

O asemenea reducere la tăcere a însuși primului timp accentuat, și mai ales o asemenea pondere tematică acordată tăcerii, astfel încât acesteia să i se ofere prilejul de a ieși cu adevărat în prim-plan și de a se dovedi un element componistic cât se poate de activ, cel puțin la fel de important ca notele muzicale însele, cu care se află într-o perpetuă interacțiune, a fost de fapt posibilă numai în măsura în care reducerea la tăcere începuse să aibă loc și în plan instituțional. Căci chiar în acele prime decenii ale secolului XIX, muzicienii și ascultătorii lor au început să internalizeze obiceiul de a împărtăși, ca într-o rugăciune colectivă, câteva momente de tăcere respectuoasă și contemplativă, până când absolut orice vociferare externă sau internă se volatiliza definitiv, prilejuind astfel preacuvenita puritate a mediului în care muzica să poată să se pogoare, aidoma unei suflări cerești. După ce, până nu demult, plimbările printre scaune, gustările și taclalele acompaniaseră orice eveniment muzical, tăcerea tindea de acum să devină aura lucrărilor muzicale puse în scenă, cărora tocmai ea era menită să le confere putere de reverberație spirituală, separându-le de și înălțându-le peste împrejurimile prozaice ale vieții cotidiene. Sigur, acesta e rezultatul unei multitudini de procese de natură istorică, socială, culturală, estetică (elevarea romantică a muzicii instrumentale absolute și a concepției despre geniul creator, instaurarea canonului muzical clasic, ascensiunea socială a burgheziei, conceperea sălilor de concerte în logica unor spații muzeale ș.a.), procese a căror importanță nu poate fi aici decât minimal semnalată. Rămâne în orice caz evident faptul că Beethoven a sesizat și exploatat componistic



https://biblioteca-digitala.ro

incipienta convenție a tăcerii lăsate în rândurile publicului; internalizând ceea ce ar fi putut rămâne doar de domeniul protocolului, al laturii formale a ritualului muzical, el a contribuit decisiv la autonomizarea estetică a artei muzicale.

Și tot Beethoven a experimentat, în debutul *Simfoniei a 9-a*, o și mai explicită inter-relaționare între muzică și liniște; anume, a pus-o pe prima să emane într-un mod aproape imperceptibil din cealaltă. E un fel de alegorizare sonoră a creației *ex nihilo*, ce pretinde domnia unei liniști depline în rândurile publicului pentru a putea fi percepută în toată amplitudinea sa ce vizează dimensiuni cosmogonice. E o situație în care, după cum s-a tot glosat în atâtea rânduri, ascultătorului i se pare că muzica ar fi răsunat deja de ceva vreme, sub limita audibilului, înainte să fi devenit suficient de răsunătoare pentru a putea fi percepută. Iar dacă e așa, atunci, gândind retroactiv, tăcerii preliminare, aceea de dinaintea începerii muzicii, trebuie să i se acorde și în acest caz o cotă parte din compoziția propriu-zisă. Popularitatea acestei abordări a crescut necontenit pe parcursul secolului XIX, iar o ipostază exemplară a ei poate fi regăsită în, de pildă, începutul poemului simfonic *Les Préludes* de Franz Liszt:

**Ex. 1**: Franz Liszt, *Les Préludes*, S 97, măs. 1-12.



https://biblioteca-digitala.ro

Aici, treptata ivire a muzicii din tăcere nu se mai limitează, ca în ultima simfonie beethoveniană, la o evocare metaforică, ci este încorporată în chiar demersul scriptic; primele sunete pizzicate ale coardelor sunt asociate cu pauze generale care astfel se integrează în, și, de fapt, declanșează întreaga evoluția muzicală ulterioară. Notabilă este și revenirea la tăcerea originară, petrecută în măsura nr. 9, unde suflătorii din lemn își dizolvă prima intervenție într-o pauză cu coroană: impresia e de demaraj reticent, de insuficiență a forței și a pregătirii necesare pentru ca muzica să se detașeze de condiția ei originară. Astfel, datorită profilului rarefiat, șovăielnic, pe care i-l conferă tăcerea interpusă în repetate rânduri, întreaga introducere a acestei lucrări pare o enormă anacruză ce pregătește secțiunea începută odată cu măsura nr. 35.

## MARGINEA DORSALĂ A RAMEI TĂCUTE

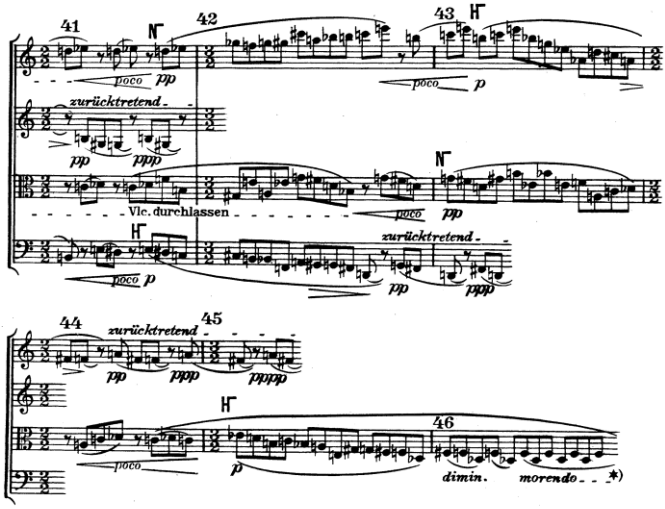
Orice obiect de artă plastică necesită, tocmai pentru a putea fi înțeles în calitatea lui de operă artistică, un dispozitiv de încadrare, fie el precis structurat precum o ramă aurită arborată în jurul unei picturi, fie nebulos precum însuși spațiul muzeal în care este expusă, de pildă, o cutie goală, adică un obiect care, altminteri, este cu totul străin de valoarea estetică. S-ar putea spune însă că artele spectacolului (muzica, dansul, teatrul) au nevoie cu atât mai mult de un gest de înrămare, tocmai pentru că, în cazul lor, obiectele estetice sunt deducții metaforice ale unor *procese* estetice. Contactul propriu-zis cu ele nu se poate petrece decât în timp, astfel încât separarea lor de mediul extern, adică demarcarea timpului estetic în raport cu cel cotidian, constituie precondiția minimală și necesară pentru ca spectatorul să își dea seama când anume începe și se termină piesa respectivă. În absența unui asemenea procedeu de înrămare, fluxul haotic și nediferențiat al timpului cotidian s-ar deversa peste fiecare din capetele extreme ale compoziției muzicale. Spectatorul nu ar mai fi capabil nici să distingă gradul în care lucrarea muzicală a început să controleze dimensiunea temporală după propria măsură estetică, nici să aprecieze, în final, eliberarea completă a energiilor muzicale puse în mișcare pe parcurs.



https://biblioteca-digitala.ro

Abia în momentul tăcerii finale opera de artă muzicală își cunoaște întregirea, revelându-se în mintea ascultătorului în ipostaza sa de entitate finisată, al cărei destin poate fi identificat și rememorat. Dezlegarea timpului artistic și reintegrarea ascultătorilor și a muzicienilor în timpul cotidian trebuie să se petreacă acum cu aceeași grijă responsabilă implicată în aterizarea unui avion. E o situație sensibilă mai ales în cazul pieselor ce se încheie printr-o stingere și cufundare treptată în tăcere: interpreții „îngheață" în postura ultimei mișcări, laolaltă cu dirijorul, care semnalizează „atingerea solului" printr-o coborâre treptată a brațelor; la rândul lor, ascultătorii care nu au nevoie de asemenea indicii pentru a conștientiza fuzionarea muzicii cu tăcerea vor resimți aplauzele premature ale celor nefamiliarizați sau prea entuziaști ca pe o „aterizare forțată" sau ca pe o rupere a vrajei, în măsură să compromită o bună parte din aroma de ansamblu a operei muzicale.

Finalul *Suitei lirice* de Alban Berg reprezintă unul dintre exemplele cele mai memorabile de stingere completă a muzicii (compozitorul notează de altfel indicația explicită *völlige Verlöschen*):




**Ex. 2**: Alban Berg, *Lyrische Suite*, partea a VI-a (*Largo desolato*), măs. 41-46.



https://biblioteca-digitala.ro

În renunțarea treptată și individuală a fiecărui instrument la cântul său; în golirea fiecărui registru de orice conținut perceptibil; în faptul că însăși notația radicalizează semnificația tăcerii, căci nu o consemnează prin pauzele tradiționale, ci prin albirea efectivă a foii, prin retezarea portativelor; în fine, în singurătatea finală a violei, care rămâne să penduleze pâlpâitoare între sunetele unei semnificative terțe mari – *re bemol* și *fa* –, interval cât se poate de „disonant" în context atonal-serial; în toate acestea se aude nu doar un final inspirat, între altele, de piesă muzicală, ci o ipostaziere paradigmatică a noțiunii generale de final. Căci caracterul explicit prin care piesa își înscenează retragerea în tăcere reprezintă un proces ce intensifică la maximum legăturile dintre ascultător și muzică: pe măsură ce percepe apropierea piesei de inevitabilul ei sfârșit, ascultătorul resimte tot mai acut nevoia să păstreze concomitent în minte toate etapele prin care aceasta a trecut, opunând chiar un sentiment de rezistență în fața iminentului, implacabilului moment în care piesa va ține doar de domeniul amintirii.

O tratare similară poate fi întâlnită în finalul *Simfoniei a 9-a* de Gustav Mahler. Despre această copleșitoare pagină simfonică Leonard Bernstein a argumentat foarte convingător, în încheierea faimoaselor sale conferințe Norton de la Universitatea Harvard, că reprezintă o referință metaforică la faptul că Mahler își presimțea deja atât propria moarte, cât și amurgul unei întregi culturi muzicale, din care se simțea făcând parte ca ultim reprezentant. Dar, datorită faptului că se lasă destrămată de tot mai consistente hiatusuri ale tăcerii, punându-și astfel în scenă propria extincție, se poate considera că această muzică prezintă nu o metaforă a morții, ci chiar esența faptului de a muri. Atunci când Mahler ține să folosească de cinci ori indicația *ersterbend* pe parcursul ultimelor treizeci și trei de măsuri, el o face nu numai într-un sens metaforic, ci, printre altele, și pentru a sublinia iminența sfârșitului tăcut care apasă asupra orizontului muzical. E adevărat, orice opus muzical (orice de pe lumea asta, de fapt) e nevoit să înainteze înspre propriul sfârșit; însă când ochiurilor de tăcere li se permite să se caște lacome, luminând astfel destrămarea năvodului sonor, atunci e etalată reflecția asupra situației pe care nimeni și nimic nu o poate evita și dincolo de



https://biblioteca-digitala.ro

care nimeni și nimic nu poate trece – e ceea ce Thomas Clifton numește „înlăturarea posibilității de a mai construi relații”:

> compoziția muzicală *este* în măsura în care e capabilă să prezinte un complex de relații muzicale și transcendentale; iar când tăcerea intervine pentru a elimina complet respectivele relații, atunci piesa în sine trece în neființă. [...] Vorbind într-un sens mai fenomenologic, dacă aș fi eu piesa muzicală, aș ajunge să am experiența propriului meu sfârșit în momentul în care aș deveni desprins în mod definitiv și irevocabil de legăturile pe care mi le-am format cu propriul trecut și cu orice viitor posibil[1].

Prin contrast însă cu limitele condiției umane, o piesă muzicală poate fi resuscitată, poate fi reînviată, ori de câte ori ea există în apropierea unei minți omenești dispuse să o retrăiască în memorie sau prin intermediul unei noi redări muzicale. Iar faptul că dobândește în plan artistic ceea ce în plan ontologic i se refuză, anume puterea de facere și desfacere a vieții și a morții, reprezintă pentru cel ce cântă și trăiește muzica o neîndoioasă consolare. Cuvintele lui Daniel Barenboim exprimă cel mai bine această idee pe care o considerăm finalul ideal al notațiilor de față:

> Muzica este o oglindă a vieții, pentru că ambele încep și sfârșesc în nimic. Mai

1 „...removing the possibility of constructing relationships. Just as mankid is a network of relationships, the composition *is* to the extent that it is capable of presenting a complex of musical and transcendental relations; and when silence intervenes to remove those relations completely, the piece itself passes over into nonbeing.”; „Speaking more phenomenologically, if I were the piece of music, I would experience my end when I become finally and irrevocably disengaged from relations which I have formed with my past and any possible future.” Thomas Clifton, „The Poetics of Musical Silence”, *The Musical Quarterly* 62, 2, 1976, p. 177, 176.



https://biblioteca-digitala.ro

> mult, este posibilă, în interpretarea muzicii, obținerea unui păci interioare unice, în parte datorită faptului că muzicianul poate controla astfel, prin sunet, relația dintre viață și moarte, ceea ce reprezintă o putere care, în mod evident, nu le este acordată oamenilor în viața de zi cu zi. Din moment ce orice notă produsă de o ființă omenească are o calitate umană, apare senzația morții odată cu încetarea fiecărei note; iar prin intermediul acestei experiențe, apare transcenderea tuturor emoțiilor pe care aceste note le pot avea în scurtele lor vieți; se intră, într-un fel, în contact direct cu atemporalitatea[1].

P.S.: *Cu minime modificări, două secțiuni din eseul de față („De la natură la cultură” și „Liniștea înghețată”) au făcut obiectul unei comunicări prezentate în cadrul simpozionului „Grădina Vorbelor”, ce a deschis Ediția a 15-a a Festivalului Internațional de Muzică Contemporană MERIDIAN – „Grădini Sonore” (director artistic: Diana Rotaru). Prima secțiune („Jam session”) a constituit o meditație post-factum pornind de la același eveniment, iar analizele cuprinse în ultimele două secțiuni sunt preluate din dizertația mea de master. Recitite în contextul sistării cvasi-totale a vieții de concert, pe care a impus-o pandemia de Covid-19, asemenea glose mi se par acum desprinse dintr-o altă lume, dacă nu chiar oarecum iresponsabile. „Țara arde și baba se piaptănă”. Am riscat totuși scoaterea lor defazată la rampă, tocmai întrucât am credința că,*

[1] „...music is a mirror of life, because both start and end in nothing. Furthermore, when playing music it is possible to achieve a unique state of peace, partly due to the fact that one can control, through sound, the relationship between life and death, a power that obviously is not bestowed upon human beings in life. Since every note produced by a human being has a human quality, there is a feeling of death with the end of each one, and through that experience there is a transcendence of all the emotions that these notes can have in their short lives; in a way one is in direct contact with timelessness.” Daniel Barenboim, *Everything is Connected. The Power of Music*, Phoenix, Orion Books Ltd., London, 2009, p. 10.



https://biblioteca-digitala.ro

*pe lângă îmbucurătoarele surogate online, intensa interacțiune mentală dintre artiști și spectatori își va recăpăta cândva vitalitatea cu atât mai sporită, cu atât mai mult prețuită, cu cât absența ei va fi constituit o dureroasă învățătură. Cultura împreună-ascultării muzicii într-o stare de liniște concentrată va rămâne vie atâta timp cât vor rămâne în picioare civilizația și nevoia omului de introspecție împărtășită.*

**SUMMARY**

**Vlad Văidean**

**Harbored by Silence:**
**the Museum-Garden of Classical Music**

Positioned at the initial and also at the final extremity of the musical phenomenon, silence contributes to the demarcation of musical works out of their natural environment, giving them distinct identity and aesthetic autonomy. No way one may say that this is merely a conventional or even ornamental element; on the contrary, the silence is an intrinsic part in the definition of a work of art, in a way that it produces their *de-fin(AL)ing,* it gives them steadiness and finite character. Furthermore, if one considers silence from the audience's perspective it becomes obvious that the silence that frames classical music performance is the one responsible with the transition from the passive and daily "to hear" up to the active and ritualized "to listen". I have analyzed, from this perspective, the two sides of the silent frame: the one in the front, that precedes the beginning of the music is characterized through an intense psychological tension, vibrating at the listeners' expectations, and the one in the back that seals the music, is emptied dry by any expectation, vibrating instead with the spiritual essence of the recently ended music. There are mentions of some particular cases of musical works that well out and slowly dissolve in silence, therefore they internalize symbolic silence at the beginning and at the end of the music, turning it into an active and creative element.



https://biblioteca-digitala.ro

# RECENZII

## O apariție editorială excepțională
## *A Tribute to György Ligeti in His Native Transylvania*

**Olguța Lupu**

Apariția volumului „A Tribute to György Ligeti in His Native Transylvania” (Nos. 1-2) este un eveniment în teritoriul muzicologiei românești. Editat de distinșii muzicologi Bianca Țiplea Temeș și Kofi Agawu, volumul beneficiază de contribuția a cincisprezece cercetători aparținând unor culturi, școli și generații diferite. Diversitatea contributorilor este consonantă cu multiculturalitatea Transilvaniei, spațiul natal al lui Ligeti. Ideea de a-l omagia chiar în Cluj-Napoca, orașul în care compozitorul a studiat între 1941 și 1943, îi aparține Biancăi Țiplea Temeș, muzicolog și profesor la Academia Națională de Muzică „Gheorghe Dima”, fondator și director al acestui festival a cărui primă ediție a avut loc în anul 2016, când se împlineau 10 ani de la moartea compozitorului.

Volumul reunește lucrări prezentate cu prilejul conferințelor desfășurate sub egida festivalului, în 2016 și 2018. Structurarea binară, în care fiecare parte preia titlul conferinței corespondente, oferă o imagine clară asupra celor două evenimente. Prima parte, intitulată „Ligeti’s Legacy in Retrospect” („Moștenirea lui Ligeti în retrospectivă”), reunește șase studii ce evidențiază elemente definitorii ale concepției sale creatoare și ale stilului său componistic.

Wolfgang Marx, *key-note speaker* al primei conferințe și una dintre vocile cele mai autorizate în ceea ce privește creația lui Ligeti, își construiește eseul plecând de la contradicția dintre declarația compozitorului, conform căreia ”A composer should



https://biblioteca-digitala.ro

(...) not talk too much", și multitudinea de scrieri, interviuri, emisiuni radio etc. care au constituit o constantă în cariera lui Ligeti. În căutarea motivațiilor care au stat la baza acestei activități intense desfășurate cu ajutorul cuvântului, muzicologul identifică trei răspunsuri: 1. nevoia de a-și asigura o sursă quasi-constantă de venit, îndeosebi în perioada dintre părăsirea Ungariei (1956) și obținerea unui post sigur în Germania (1973); 2. nevoia de a influența, potrivit viziunii proprii, discuțiile legate de tendințele estetice ale vremii; 3. oportunitatea de a facilita cunoașterea și circulația creației sale muzicale. Marx evidențiază modul în care Ligeti a știut să găsească termeni care au contribuit la definirea muzicii sale (ca, de pildă, „micropolifonia") sau să traseze conexiuni cu episoade autobiografice sugestive (în locul conceptelor abstracte preferate de unii contemporani). Eseul, o demonstrație de limpezime a ideilor și virtuozitate a argumentației, este incitant, polemic și captivant.

O altă reputată cunoscătoare a creației lui Ligeti, Julia Heimerdinger, își propune să descifreze rețeta succesului uneia dintre cele mai celebre lucrări ale compozitorului: *Atmosphères.* În stabilirea caracteristicilor care au asigurat popularitatea lucrării, cercetătoarea alege ca fir al Ariadnei două analize ce au avut ca obiect domenii diferite: muzica pop și muzica nouă. Prin intermediul lucrării alese ca studiu de caz, Heimerdinger demonstrează că aceste criterii transgresează genurile muzicale, operând asemenea unui soi de pat procustian al percepției publice. Între cele 11 particularități identificate de autoare în lucrarea *Atmosphères*, amintim câteva: relevanța muzical-istorică, sonoritatea atractivă, durata relativ redusă, prezența emoției, a unei forme perceptibile, a conotațiilor extramuzicale etc.

Modul în care Ligeti utilizează timbrul ca mijloc de structurare a materialului sonor este tema aleasă de Michael Searby. Sunt subliniate mai întâi anumite filiații, precum influența logicii seriale în tratarea individualizată a parametrilor sonori, ori cea datorată contactului cu muzica electronică în studioul din Cologne. Apoi, discursul se arcuiește pornind chiar de la o afirmație a compozitorului, potrivit căruia în lucrările ulterioare *Atmosphères* „tone-colours no longer have predominance in articulating the form" (p.46). Dorind să



https://biblioteca-digitala.ro

demonstreze persistența utilizării acestora, dar conștient de dificultățile obiectivării în analiza celui mai volatil (sau subiectiv) parametru, cercetătorul avansează cu prudență, selectând câteva exemple edificatoare. Rezultatul analizei poate fi înțeles deopotrivă ca nuanțare sau validare a declarației lui Ligeti.

Beneficiind de o dublă formație, matematică și muzicală, Amalia Szücs-Blănaru alege două lucrări (*Poème symphonique pour 100 métronomes,* 1962 și *Continuum,* 1968) care ilustrează gândirea matematică intuitivă a lui Ligeti. Reprezentarea grafică a structurilor ritmice non-retrogradabile rezultate din suprapunerea pulsațiilor izocrone constituie o imagine irefutabilă a ordinii ce se ascunde, paradoxal, în spatele dezordinii perceptibile din *Poème symphonique*, într-un mod care, aș zice, duce la extrem tehnica similară utilizată de Messiaen. Iar maniera în care sunt suprapuse ostinatele în *Continuum* trimite la defazajele specifice minimalismului american. Asocierea acestor tipologii sonore cu teoria haosului, formulată de Lorenz și Mandelbrot în aceeași perioadă, este încă o dovadă a existenței unui spirit al timpului.

Creația lui Ligeti, veritabil „cetățean al lumii" (cum se autodefinește), este un spațiu în care coabitează și se intersectează influențe multiple. Ca fost student al lui Ligeti (1974-1979), Manfred Stahnke ne oferă detalii interesante privind interesul compozitorului pentru sistemul de intonație netemperată al lui Harry Partch. Relatări colocviale (din care aflăm că ciocnirile microtonale erau descrise de Ligeti ca „Partch effect") și analize minuțioase alcătuiesc fundația pe care o clădește cercetătorul pentru a demonstra că preocupările compozitorului american l-au influențat pe Ligeti în lucrări precum *Passacaglia ungherese* sau *Hamburg Concerto*.

Prima parte a volumului se încheie cu un eseu confesiv, datorat lui Cornel Țăranu, în care este conturată imaginea muzicianului și omului Ligeti, așa cum a fost percepută de reputatul compozitor clujean în decursul întâlnirilor din Darmstadt (anii 70) și Aix-en-Provence (1978), dar și prin intermediul contactelor indirecte prilejuite de evenimente ulterioare. Este emoționant să aflăm că, după mai bine de patru decenii de la expulzarea sa din conservatorul clujean de către regimul hortyst, autorul „Concertului românesc pentru orchestră" și al „Columnei infinite" pentru pian a devenit în



https://biblioteca-digitala.ro

1997, la propunerea academicienilor Ștefan Niculescu și Cornel Țăranu, membru onorific al Academiei Române.

* * *

Cea de a doua parte a volumului construiește punți între continente și culturi diferite. Primele șase studii sunt reunite sub titlul „Ligeti: a Portrait with Reich and Riley", inspirat de unul dintre opusurile compozitorului – *Self-portrait with Reich and Riley (with Chopin in the background)/Selbsportrait mit Reich und Riley (und Chopin ist auch dabei)*. Desigur, secțiunea își propune să releve anumite afinități elective existente în creația celor trei compozitori. Dar Kofi Agawu, *key-note speaker* al celei de-a doua conferințe, merge mai departe și își alege un teritoriu mai spinos, în care lipsa nuanțărilor necesare și aplicarea unor etichete pot conduce la denaturări și generalizări deformante: cel al filiațiilor dintre muzica tradițională africană și creația lui Ligeti și Reich. Cercetătorul pornește de la afirmații ale celor doi compozitori privind congruențele dintre muzica africană și propria lor creație, pe care le compară cu extrase din lucrări ale acestora, dar și cu fragmente selectate din muzica tradițională africană sau din cea a compozitorilor africani contemporani. Cu autoritatea cunoscătorului, dublată de acuitate și spirit critic, cercetătorul reperează similitudini și distincții, ghidându-ne în a înțelege cu mai mare acuratețe modul în care se întrepătrund diversele lumi muzicale.

În studiul său, Pierre Michel își propune reperarea unor paralelisme în privința ideilor și tehnicilor componistice utilizate de Ligeti, Reich și Riley. Sunt luate ca reper creații ale lui Ligeti (cu predilecție din perioada 1973-76, ce succede vizitei acestuia în California, în 1972) și lucrări ale celor doi compozitori americani (compuse atât înainte, cât și după această perioadă). Analiza comparativă a acestora conduce la identificarea anumitor asemănări în ceea ce privește tiparele melodice repetitive, procesul de *phase shifting*, integrarea texturilor, periodicitatea simplu-complex, transpunerea în muzica instrumentală a unor procedee specifice muzicii electronice etc. Desigur, toate acestea pot indica nu doar o circulație a ideilor în ambele sensuri, ci și un proces mai complex de preluare și adaptare a unor idei și procedee din surse variate (ne putem gândi, de pildă, la ostinatele lui



https://biblioteca-digitala.ro

Stravinski, la complexitățile ritmice ale lui Messiaen, la pauzele complementare sau cele de filtrare la Boulez etc.), în care identificarea precisă a sursei devine extrem de dificilă.

Discuția este continuată în studiul lui Amy Bauer (*Codes, Constraints, and the Loss of Control in Ligeti's Keyboards Works)*, care constată utilizarea extensivă a tiparelor repetitive în lucrări ale lui Ligeti de la începutul anilor 60, într-un mod ce „seems to prefigure (...) forms of American minimalist practice" (p.161). Delimitarea unui teritoriu comun creației lui Ligeti, Reich și Riley, rezultat din confluența între tehnologie (și ideea de evoluție mecanică) și anumite influențe orientale/non-occidentale, este realizată cu circumspecție, cercetătoarea subliniind distanța dintre lumile sonore ale acestora. În sprijinul acestei distincții, lucrările lui Ligeti pentru instrumente cu claviatură construite pe baza unor algoritmi (o constantă în creația compozitorului) sunt împărțite de Bauer în două categorii: 1. lucrări în care algoritmul generator este dezvăluit și totodată epuizat prin reflectarea sa muzicală; 2. lucrări care, dincolo de algoritmii utilizați, conduc la rezultate muzicale impredictibile și contradictorii. La capătul acestei călătorii bazate atât pe analiza textului muzical, cât și pe percepția receptorului-interpret, cercetătoarea trasează o fină dar netă linie de demarcație: „Unlike those processes that control the early music of Reich and Riley, Ligeti's algorhithmic constraints are neither subsumed by nor equal to their form" (p.174).

Tânărul Vlad Văidean abordează o temă fascinantă și totodată controversată – cea a suprapunerilor și distincțiilor dintre muzică și limbajul vorbit. Susținut de o bibliografie solidă și divers ramificată, cercetătorul survolează teritorii extra-muzicale (sociologie, psihologie, biologie, neurologie), prezentându-ne succint, clar și bine documentat teorii mai vechi și mai noi, precum și ipostaze ale relației „intonație-ritm" – nucleul comun dintre muzică și limbaj. Prezența în lucrări ale lui Reich din anii 60 a unor tipare repetitive în care sunt utilizate voci pre-înregistrate este văzută de Văidean ca o intuire a unui fenomen demonstrat abia în 2011 într-un studiu al Dianei Deutsch – muzicalizarea unui text prin reiterare, ce poate ajunge până la transformarea unei muzici în „metaphor of speech" (p.202).



https://biblioteca-digitala.ro

Eseul lui Manfred Stahnke, cu care ne reîntâlnim în această a doua parte a volumului, debutează polemic și sugestiv încă din titlu, prin sintagma aproape oximoronică „Ligeti's Maximal Music" (paradoxul „minimal-maximal", deși subînțeles, fiind destul de evident în contextul discuției despre conexiunile dintre Ligeti, Reich și Riley). Diversitatea ideilor și influențelor reperabile în creația lui Ligeti a fost deja subliniată pe parcursul volumului. Numeroasele aluzii muzicale existente în creația compozitorului, provenind din multiple epoci și culturi, au fost remarcate atât de Stahnke, cât și de alți cercetători. Însă, de această dată, Stahnke ne propune o altă perspectivă: modul în care Ligeti este influențat de sugestiile vizuale („Ligeti always had pictures in mind while composing", p.219). Ca argument în acest sens, autorul selectează ultimele două studii pentru pian, dedicate matematicianului Heinz-Otto Peitgen, respectiv plasticienei Fabienne Wyler. Posibilele conexiuni și interferențe dintre planul sonor și cel vizual sunt detaliate de Stahnke cu minuție și subtilitate. Iar pictura matematicianului Peitgen, dedicată compozitorului și intitulată chiar *Ligeti-Fractal*, este deosebit de emoționantă prin frumusețea și simbolistica ei.

Sintagma „Something in the Air", aleasă de Heidy Zimmermann ca incipit pentru titlul studiului său, este un adevărat corolar al ideilor expuse în această a doua parte a volumului. Plecând de la două scrieri ale lui Ligeti și Reich, în care fiecare vorbește elogios despre celălalt, cercetătoarea studiază comparativ două lucrări similare: *Poème symphonique* de Ligeti și *Pendulum Music* de Reich. Accentul nu este pus pe determinarea vreunei influențe sub forma unei relații univoce, ci mai curând pe sesizarea similitudinilor și diferențelor dintre cele două lucrări. Studiul poate fi considerat o demonstrație a validității spuselor lui Ligeti, conform căruia „new techniques are, so to speak, *in the air*" (p. 226).

Inspirată de ultimele cuvinte ale titlului opusului ligetian („...auch dabei"), o a doua secțiune a acestei părți propune, asemenea unei dezvoltări finale, o extindere a aceleiași idei – surprinderea unor similitudini între lumi artistice diferite.

Tema aleasă de Felix Meyer este întâlnirea dintre Ligeti și Nancarrow, care se transformă într-o adevărată „coliziune", prin efectele diferite pe care le are asupra traiectoriei lor componistice ulterioare. Meyer realizează pentru început scurte



https://biblioteca-digitala.ro

portrete ale acestora în perioada care a precedat întâlnirea: Ligeti se afla în criză de idei, după *Grand Macabre*, iar Nancarrow era un compozitor izolat, necunoscut, compunând în solitudine piese de o deosebită complexitate, destinate pianului mecanic. După doar câțiva ani, magnitudinea schimbărilor este bulversantă. Procesul de transformare reciprocă este surprins de autor prin inspirata sintagmă cu care debutează titlul eseului – „Dr. Seek and Mr. Hyde", o simbioză între suspansul asociat jocului de copii „hide-and-seek", titlul nuvelei lui Stevenson (*The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*) și cel al variantei ulterioare, datorată lui Anthony O'Neill (*Dr. Jekyll and Mr. Seek*).

În ultimele trei eseuri, tema multiplelor ipostaze ale minimalismului este investigată din trei perspective diferite. Dacă în muzică mișcarea minimalistă constituie una din direcțiile prezente după 1960, Anca-Daniela Mihuț ne prezintă o altă ipostază a curentului – cea din arta teatrală, în care minimalismul a marcat întreg secolul XX. Nevoia de revitalizare s-a concretizat într-un efort de esențializare, prin eliminarea oricăror artificii exterioare, spațiul scenic păstrând doar câteva elemente de bază – lumini, muzică, elemente minimaliste care „ritmizează" spațiul. Reducerea drastică a decorurilor, costumelor etc., considerate un balast inutil și împovărător, a repus în centrul spectacolului teatral nu doar actorul, ci și căutarea sensului, a transcendenței, ceea ce a reprezentat o reîntoarcere la funcția antică, originară a acestei arte.

Studiul Annei Dalos, intitulat *Minimalism and Popularity in Hungary in the 1980: Group 180*, reprezintă o radiografiere muzicologică și totodată sociologică a apariției și dezvoltării curentului minimalist într-o țară est-europeană. Includerea în titlu a denumirii unei formații de muzică nouă nu este întâmplătoare. Asemenea ansambluri au fost motorul promovării și popularizării muzicii noi în general (New Music Studio, fondat în 1972) și minimaliste în special (Group 180, înființat în 1979), majoritatea membrilor acestora fiind deopotrivă interpreți și compozitori. Autoarea remarcă modul în care distincțiile dintre cele două grupuri s-au reflectat atât în muzicile create, cât și în profilul diferit al audienței. Este subliniată evoluția abordărilor minimaliste, a căror diversitate se accentuează cu vremea, procesul de individualizare



https://biblioteca-digitala.ro

traducându-se în primul rând, în opinia autoarei, printr-o europenizare, realizată atât prin încorporarea unor elemente din folclorul maghiar, cât și prin integrarea unor sugestii provenind din muzica occidentală a altor epoci, ceea ce îi apropie pe respectivii compozitori de estetica postmodernă.

Studiul dedicat minimalismului românesc este construit de Bianca Țiplea Temeș cu fin simț dramaturgic, creând o formă ce amintește de tiparul muzical „întrebare-răspuns". În prima parte, pusă sub semnul interogației „Out of the loop?", autoarea conturează contextul politico-ideologic în România acelei epoci, diferit de cel din țara vecină, în ciuda proximității, prin intensitatea dictaturii represive. Este subliniat modul în care presiunea politică a creat o rezistență a compozitorilor români față de ideea de simplitate, impusă forțat de partidul comunist și asociată muzicii ideologizate. După cum remarcă cercetătoarea, tocmai această tensiune dintre simplitate și complexitate naște în România o formă particulară a minimalismului, care apare chiar la începutul anilor '60, când curentul american nu era cunoscut încă pe meleagurile noastre. În varianta românească, minimalismul este inspirat de practicile arhaice, rituale sau de folclorul copiilor, simplitatea fiind văzută mai degrabă ca rezultat al unui proces inițiatic, de distilare și esențializare a complexității. În cadența finală, traseul argumentativ cristalizează în răspunsul dat întrebării inițiale – prin compozitori precum Mihai Moldovan, Liviu Glodeanu și Corneliu Dan Georgescu, muzica românească este, și ea, „in the minimalist loop" (p. 295).

Nu în ultimul rând, doresc să subliniez calitatea excepțională a Comitetului științific (Nicholas Cook, Michael Searby, Heidy Zimmermann, Amy Bauer, Violeta Dinescu, Keith Potter, László Vikárius, Adrian Pop), acuratețea textelor în limba engleză, datorată suportului editorial acordat de Ariana Phillips-Hutton (University of Cambridge), și grafica inspirată și expresivă (copertă și ilustrații), asigurată de Bencze Miklós.

Volumul impresionează prin consistență, prin înaltul nivel academic, prin noutatea, relevanța și diversitatea perspectivelor, arcuindu-se în trei cercuri concentrice sau, mai degrabă, în trei volute ale unei spirale, ce configurează trăsături definitorii ale gândirii și tehnicii componistice ligetiene, conexiuni cu alte lumi sonore și non-sonore (influențe și surse



https://biblioteca-digitala.ro

de inspirație provenind din muzică, arte plastice, matematică etc.) și congruențe cu diferite tendințe sau curente, aflate sub semnul *Zeitgeist*-ului. Sunt convinsă că va constitui o sursă bibliografică de referință în cercetarea creației lui Ligeti și nu numai.

Pentru a încerca să ofer o imagine a substanțialității și diversității contribuțiilor (și pentru a trezi interesul cât mai multor cititori), am optat pentru realizarea unui succint crochiu al fiecăreia. Însă această apariție editorială este asemenea unui arhipelag, alcătuit din 16 insule distincte, dar între care se creează multiple, inepuizabile conexiuni, sub forma unor completări, nuanțări, interogații, schimbări de perspectivă, idei noi etc. Astfel încât putem spune că, la încheierea primei lecturi, călătoria abia începe...

**SUMMARY**

**Olguța Lupu**

**An Exceptional Editorial Release**
***A Tribute to György Ligeti in His Native Transylvania***

The issue of the volume called *A Tribute to György Ligeti in His Native Transylvania* (Nos. 1-2) is an important event for Romanian musicology. Edited by the distinguished musicologists Bianca Țiplea Temeș and Kofi Agawu, the volume brings together the contribution of fifteen researchers from different cultures, educational background and generations. The diversity of the contributors itself resonates with the multicultural traits of Transylvania, the native land of Ligeti. The idea of rendering homage to Ligeti in Cluj-Napoca, the place where he studied between 1941 and 1943 belongs to Bianca Țiplea Temeș, musicologist and professor at “Gh. Dima” National Music Academy, founder and director of this festival for which its first edition took place in 2016. This volume gathers works presented at the festival’s conferences in 2016 and 2018.



https://biblioteca-digitala.ro

# STUDII

# Evoluția psalmului cântat în muzica românească

**Vasile Vasile**

Interesul arătat pentru cele trei materiale anterioare, referitoare la circulația psalmului în cele mai diverse forme muzicale, publicate în nr. 2 al revistei *Muzica* din 2014[1], în nr. 3 din același an[2] și în nr. 1 – 2 din 2015[3], dublat de reprosul justificat de a fi neglijat circulația psalmului prin variante muzicale în cultura românească, au determinat acest nou material consacrat **evoluției genului în forme cântate, în spiritualitatea românească** – subiect foarte generos și necesar pentru completarea panoramei temei dar și pentru a sublinia adaptările specifice muzicii românești, care-și reflectă și în psalmul cântat, etapele evoluției ei. Această prezentare sistematică și sintetică obligă și justifică anumite repetări din materialele anterioare. Îndemnat de aceste argumente, la care se adaugă dorința sistematizării unor date risipite în secvențele anterioare am pornit în **escaladarea celor două milenii de muzică din spațiul românesc**, pe fundalul unor diverse și controversate date privind evoluția culturii. Pe parcursul elaborării am simțit nevoia departajării psalmilor biblici de cei nebiblici, prezentul eseu dorind să fie urmat de cel consacrat unor variante muzicale ale **psalmilor nebiblici.**

Se impune observația că tema oferă pretextul unei **incursiuni în multiplele fațete sub care se prezintă creația muzicală românească,** în genere, de **la fazele liturgice monodice, în limbile latină, slavonă, greacă și română, prin cele corale influențate de muzica rusă și de cea catolică și protestantă occidentală, până la sintezele care acordă locul cuvenit melosului bizantin în limba română, în prelucrări plurivocale** și cu anumite trăsături naționale, cu influențele exercitate asupra sa de muzica populară, îndeosebi de colindele și cântecele de stea. Fondurile documentare, ce necesită extinderea investigațiilor, oferă un bogat și divers material care ilustrează toate direcțiile stilistice amintite. Diversității lingvistice și formelor de prezentare a psalmului cântat se adaugă o mare diversitate semiografică: cucuzeliană, hrisantică, kieviană, kriuki, guidonică unisonică și plurivocală, ajungând la forme cu acompaniament de pian, de harpă (cel mai apropiat de forma originară a genului) și de orchestră etc.



https://biblioteca-digitala.ro

Importanța circulației „cărții cărților", reprezentând un reper fundamental al culturii iudeo - creștine și în care-și găsesc locul de cinste psalmii a fost reținută în formularea de excepție, cu adevărat scânteietoare, amintită deja, a filosofului socratic român, Petre Țuțea: „Fără *Biblie* europenii, chiar și laureații premiului *Nobel*, dormeau în cărți".

**Creștinați în epoca apostolică**, de unul dintre cei doisprezece ucenici ai Mântuitorului, Sfântul Apostol Andrei, românii au preluat psalmul și psaltirea ca entități de bază nu numai ale cultului religios dar și ale vieții spirituale. Așa se **explică întrepătrunderea psalmului cu anumite practici populare, de tipul colindei și cântecului de stea și întronarea psaltirii în fruntea cărților tipărite**. Încă în *Liturghierul* din **1570** se subliniază importanța psalmilor în viața de cult dar și în asigurarea pietății creștine. Peste un secol apare ca un „dar limbii românești" ***Psaltirea în versuri*** **a mitropolitului cărturar Dosoftei**, ierarh care a condus destinele Bisericii din Moldova în vremuri vitrege, fiind depus din funcție și anatematizat, sfârșindu-și viața în exil. A fost canonizat de Biserica Ortodoxă Română, pentru „publicarea primelor cărți de slujbă în limba română, fiind cel dintâi ierarh moldovean care a pus bazele îndelungatului și dificilului proces de pătrundere a limbii române în Biserică"[4], fiind unul dintre bunii cunoscători români ai următoarelor limbi: greacă, latină slavonă bisericească și polonă.

***Psaltirea în versuri*** a fost apreciată ca **un reper al istoriei culturii noastre și al circulației ei în lumea creștină, circulație** care a determinat reeditarea ei, între 1936 și 1975 în zece ediții, confirmare a necesității ei, resimțită și în lumea mireană nu numai în cea bisericească.

Strămoșii noștri urmau încă din primele veacuri creștine îndemnurile din ***Epistola lui Iacob*** (Iacob, V, 13): „Este vreunul dintre voi în suferință?: să se roage! Este cineva cu inima bună?: să cânte psalmi". În același timp, ei vor fi adepții **aprecierilor Sfântului Vasile cel Mare** din *Omiliile la Psalmi* - din care am citat în primul studiu consacrat circulației muzicale a psalmilor - și din prefața la *Psalmi*, unde marele ierarh precizează că aceștia reprezintă „o adevărată comoară de învățături bune, punând la îndemâna fiecăruia după sârguința lui tot ceea ce este de folos. El vindecă rănile cele vechi ale sufletului și aduce cât se poate de grabnic însănătoșirea celui de curând rănit. Îngrijește de cel bolnav și păstrează întreg pe cel sănătos. În genere, el face ca patimile care de-a lungul vieții omenești caută să se cuibărească în suflete, să fie îndepărtate și la aceasta ajunge prin crearea îngrijită a unei stări sufletești pline de bucurie și de plăcere, care face ca în suflete să ia ființă, cugetele cele înțelepte". În concluzie unul dintre cei mai importanți reprezentanți ai literaturii patristice și comentator al psalmilor susține că psalmodia oferă tot ce poate fi mai bun: iubirea, făcând din „tovărășia laolaltă a glasului" cu versetele psalmice o legătură între oameni, pe care îi adună „laolaltă într-un singur glas de cor"[5].

Textul este foarte apropiat de cel formulat de **Sfântul Niceta de Remesiana**, ceea ce a determinat pe mulți cercetători să vorbească despre legăturile dintre marele reprezentant al perioadei patristice și ierarhul contemporan cu el din spațiul danubian. Textul în limba latină a sfântului, citat în același prim studiu consacrat circulației muzicale a psalmului, confirmă



https://biblioteca-digitala.ro

primul nivel al preluării psalmilor de către strămoșii noștri **– practicați în limba latină.**

Din **perioada cântării liturgice în limba latină** în spiritualitatea românească istoricii reţin lucrarea episcopului - *De psalmodiae bono* - și imnul său *Te Deum laudamus*. Rezum superbul text din lucrare, unde se subliniază că în psalm orice om își găsește strictul necesar spiritual: *pruncul - hrana maternă, copilul - ceea ce să laude, adolescentul - un îndreptar al vieții, tânărul ceea ce să urmeze, bătrânul - modul de rugăciune, femeia – bunăcuviinţa, orfanii - părinţii, văduvele pe ocrotitori, cei săraci pe protectori, străinii pe paznic*[6].

**Plurilingvismul, multi-culturalismul și multi-confesionalismul** spiritualității românești au reprezentat condițiile abordării muzicale a psalmilor în forme monodice, corale, vocal - orchestrale, cu trăsături specifice unor culturi afirmate deja și apelând la notațiile bizantină, guidonică - plurivocală și politimbrală. Se ajunge în muzica românească la o variantă în patru limbi: *Psalmul 101 - Pleacă, Doamne, urechea Ta* - al lui Nicolae Bretan: **latină, română, maghiară și germană**, din care am prezentat incipitul muzical cu cele patru texte.

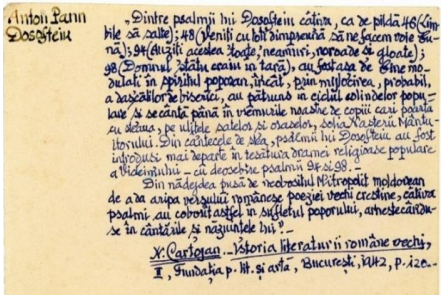
În cazul multor psaltiri se simte tendința de a le autohtoniza nu numai prin limbă dar și prin aplicarea unor gravuri ale sfinților locali, cum sunt Sfântul Ioan cel Nou de la Suceava, Cuvioasa Parascheva, Dimitrie Basarabov, Sfânta Muceniță Filofteia, Grigore Decapolitul și alții. În unele își fac loc **pripelele** sau **mărimurile**, creații liturgice apărute în spiritualitatea românească, datorate monahului **Filotei de la Cozia**, unul dintre ultimii reprezentanți ai imnografiei bizantine, aparținând ortodoxiei românești. Sunt creații ce au circulat oral până în secolul al XIX – lea, când sunt notate cu semne muzicale, după traducere în limba română.

Nu voi relua lunga listă și contextul lingvistic în care se afirmă **psaltirile în limba română**, context conturat în cel de-al doilea studiu, amintit, în care evidențiam și apariția în Țările Române a unor ediții în alte limbi. Dar trebuie să insist asupra lucrărilor considerate adevărate monumente de limbă română: *Psaltirea scheiană* din **1482**, *Psaltirea Hurmuzachi* (**1504 – 1528**), *Psaltirea voronețiană* (slavo – română - **a II – a jumătate a secolului al XVI – lea**), *Psaltirea românească* a diaconului Coresi - **1570**, tipărită la Brașov, deschizătoare de drum a *Psaltirii în versuri* a mitropolitului Dosoftei – **1673**, *Psaltirea Ce să zice Cântarea a fericitului proroc și împărat D(a)vid Cu cântările lui Moisi Și cu summa și rânduiala la toți psalomii Izvodită cu mare socotință den izvod jidovesc pre limba românească,* Bălgrad (Alba Iulia), **1651**, urmate de psaltirile lui Duca Sotirovici și Strilbițchi, de zecile de ediții tipărite în cele mai diverse centre tipografice românești, cu încununările: *Psaltirea de-nțăles a S(f)ântului Împărat Pror(o)c David, tipărită cu poslușeaniia smereni(e)i noastre Dosothei, mitropolitul Suceavei,* în tiparnița Sfintei Mitropolii, în **1680**, *Psaltirea a Prorocului și Împăratului D(a)vid,* a „smeritului între ieromonahi Antim Ivireanul" - București: **1694**; *„Aleagere din toată Psaltirea care(a) s-au întocmit în limba elinească de fericitul învățatul dascăl kir Neofit Peloponesios, iar acum s-au tălmăcit românește, și s-a(u) tipărit (...) pentru folosul neamului românesc, Sibiu,* **1796**. Este versiunea



https://biblioteca-digitala.ro

*Psaltirii* versificate a lui **Theodor Corbea**, păstrată în manuscris și donată la 10 mai 1725, bisericii din Brașov chiar de către „Pan Theodor Corbea, vel pisariu i cantilar". În a sa istorie a literaturii vechi, Nicolae Cartojan remarcă, în versiunea lui Corbea, dimensiuni de la „13 silabe până la versul popular de 5 silabe" – dar ea „nu a trezit în literatura orală a poporului ecourile pe care le-a trezit – (…) *Psaltirea* lui Dosoftei"[7].


Antoni Pann
Dosofteiu

„Dintre psalmii lui Dosofteiu cătiva, ca de pildă 46(Cîmpiile să salte); 48(Ascultați cu bătaiere să ne facem voie bună); 94(Veniți acestea toate, neamuri, norodele să gloate); 98(Domnul stăpînu ecaini în țară), au fostă de bine mo-dulați în spiritul poporan, încît, prin mulțeinirea, probabil, a răsăritenilor biserici, au pătrunș în cîntul colindelor popu-lare și se cîntă până în vremurile noastre de copiii cari pornesc cu stelușa, pe ulițele satelor și orașelor, seara Nașterii Mîntui-torului. Din cărțulițele de stea, psalmi lui Dosofteiu au fost introduși mai departe în rezătuirea pravnicei religiozase populare a Vlădeinînului – cît deosebire psalmii lui Sf. David!

Din nădejdea pusă de neobositul Mitropolit moldovean de a da aripa versului românesc poezie veche creștină, cătiva psalmi au coborît astfel în sufletul poporului, amestecîndu-se în cîntările și năzuințele lui."

N. Cartojan – „Istoria literaturii române vechi", I, Fundația p. lit. și arte, București, 1942, p. 122.

**Fișa lui George Breazul consacrată psalmilor lui Dosoftei intraţi în culegerile lui Pann**

În „*predoslovia* cătră Măria sa, ceaiul Ardealului", din *Psaltirea* de la Bălgrad, 1651, se face trimitere la „părinți și desevstăvnici și călugărițe care nemică m știu carte și încă cântă (…) psalomi în limbă streină fără de toată știința, ce aceia-s(u) ca gaițele".

Primul verset al psalmului care s-a bucurat de multe înveșmântări muzicale, sună astfel în *Psaltirea șcheiană*: „Ferice bărbatu(l) ce nu merge la sfeatul(u) necuraților(u) și pre calea păcătoșilor(u) nu stă și la șederile pierzătorilor(u) nu șeade"[8], iar în versificația **mitropolitului Dosoftei** apare următoarea variantă a aceluiași verset: „Ferice de omul ce n-a merge/ La sfatul celor fără de lege,/ Și cu răii nu va sta-n cărare,/ Nici a ședea în scaun de pierzare…" Pentru a pregăti prezentarea versiunilor muzicale ale psalmului, insist asupra celei literare datorate lui **Ioniță Pralea**, „firea cea întoarsă" – cum l-a definit Eminescu. „Micul între musicoșii sistimei vechi" tipărește, în 1827, *Psaltirea (…) în versuri* – versificând astfel versetul: „Fericit ne dat bărbatul/ În necredincioșesc sfatul/ Și în strâmbul drum nu stară/ Și perzosul jilț nu-l vrară".

Reamintesc **psalmii tipăriți în forma integrată în celebrele *Biblii***, fragmentare sau integrale: *Palia* de la Orăștie – **1582,** *Biblia* de la Blaj din **1795** și cea de la București din **1688** –*Biblia lui Șerban*, versiunea lui Heliade Rădulescu, tipărită la Paris, în 1858 – 1860 și *Biblia* în traducerea lui Gala Galaction și Vasile Radu, tipărită în 1938 și 1939 și în numeroasele tâlcuiri ale psalmilor, menționate în cel de-al II – lea studiu consacrat evoluției muzicale a psalmilor.

Am urmărit psalmii în valoroasele versiuni în limba română a *Bibliei*, începând cu cele menționate până la monumentala traducere a mitropolitului



https://biblioteca-digitala.ro

Bartolomeu Anania[9], la care raportez și numerele și textele psalmilor în cazurile în care acestea prezintă deosebiri.

Peste secole psalmii ebraici vor intra și în preocupările unor literați mai mult sau mai puțin cunoscuți. Am reținut pe **Eugen Dorcescu,** autor al cărții intitulată *Psalmi în versuri*, în care cei 40 de psalmi urmăresc „cu suplețe, dar nedezmințită rigoare, sensul enunțului sacru”[10].

**Traducerea psalmilor în limba română** poate fi considerată o preocupare constantă a literaților noștri, pornind de la cunoscutele manuscrise amintite și ajungând la cei 91 de psalmi traduși din limba ebraică de **Mihail Sadoveanu și talmudistul Moise Duff**, publicați postum și confirmând ceea ce s-a numit „muzicalitatea de sorginte biblică a prozei sadoveniene”[11].

**George Ciorănescu** traduce diferiți psalmi aleși de el, urmărind în special calitățile lor literare. Iată cum arată textul inițial al *Psalmului 1*, amintit mai sus: „Fericit omul care nu-i soț poveții rele, nu intră pe făgașul bătut de păcătoși și nici în cârdul celor ce își bat joc de toate”[12].

Versiunile literare nu sunt foarte diferite. Deosebiri mult mai evidente vor fi în versiunile muzicale, așa cum vom vedea, aici intervenind și elemente stilistice ale epocilor dar și ale confesiunilor cărora aparțin creatorii și dublând terenul psalmilor cântați.

În versiunea lui **Vasile Militaru** - cel care asemăna *Psaltirea* cu Soarele - și îndemna pe oameni la slăvirea Dumnezeirii, împreună cu îngerii - primele versete ale psalmului amintit, ce devine moment esențial al priveghierilor creștine, sună astfel:

„Fericit bărbatul care binele de rău alege
Și n-ascultă niciodată sfatul celor fără lege…”[13]

Citez și primul verset cu fraza muzicală a celei mai cunoscute versiuni melodice a acestui psalm, datorată lui **Ion Popescu – Pasărea**, și pentru a găsi confirmarea afirmației anterioare dar și pentru a pregăti considerațiile privind înveșmântarea muzicală a psalmilor:

Fe - ri - cit băr - ba - tul ca - re n-a um - blat în
Andante
Fe - ri - cit băr - ba - tul ca - re n-a um - blat în
sfa - tul ne - cre - din - cio - și - lor
sfa - tul ne - cre - din - cio - și - lor
etc.

Ion Popescu – Pasărea – Primul verset din psalmul *Fericit bărbatul*

Este varianta care a atras atenția și lui Teodor Teodorescu, autorul concertului chinonic – *Ridicat-am ochii mei la munți*, după o melodie de Bortneanski- și apoi a lui Paul Constantinescu.

Îmbinând melosul tradițional bizantin și forma tipică muzicii de cult occidentală – motetul - **Teodor Teodorescu**, descendent al școlii lui Gavriil



https://biblioteca-digitala.ro

Musicescu și al lui D. G. Kiriac, dar fiu al cântărețului de strană și profesor de psaltichie la Școala de cântăreți din Iași, Grigore Teodorescu[14], a lăsat posterității motetul *Fericit bărbatul*, creație ce ilustrează o perfectă sinteză stilistică, orientală și occidentală, așa cum se vede și din următorul extras muzical:

etc.

Fragment din secţiunea secundă a *Psalmului nr. 1*
de Teodor Teodorescu

**Paul Constantinescu** va oferi o altă variantă corală respectând specificul melosului bizantin pe care-l asociază cu elemente contrapunctice inspirate, ușor de identificat:

etc.

Psalmul 1 – *Fericit bărbatul* - de I. Popescu – Pasărea,
armonizat de Paul Constantinescu

Dedicațiile din codice ilustrează **legăturile psalmilor cu muzica. „**Că mișcarea sufletului/ E cântarea psalmilor” – se scria într-una dintre cele publicate. *Psaltirea* tipărită la Iași, în 1790, formula necesitatea combinării exprimării muzicale cu înțelegerea textului psalmilor:

„Vei agiunge cântărețule psalmilor(u),/ Cu adevărat(u) vei agiunge,/ De vei cânta în psalmi ca David(u),/ Vei fi împreună cu dânsul(u) înțelegând(u),/ Dar(u) bine este a cânta ca să înțelegi,/ Ca pe toate strunele glasurilor strunelor(u) să mergi,/ Să cânți cu minte prin lucrarea gurii/, Ca în puterea psalmilor să te dai deprinderi”. În 1807, **Ion Barac**, dascălul școlii românești din Șcheii Brașovului, formula și el în prefața *Psaltirii* sale, același scop: „Căci a psalmilor cântare/ Este de la D(u)hul Sfânt, / Prorocie foarte mare, / Și dumnezeiesc cuvânt” identificând mișcarea sufletului cu „cântarea psalmilor”.

Pe lângă funcția liturgică, *Psaltirea* fost multă vreme cartea de căpătâi a credincioșilor români și chiar **manualul de învățare a scrisului și**

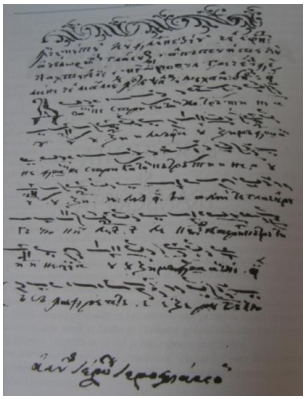


https://biblioteca-digitala.ro

**cititului**, cu contribuții esențiale în dezvoltarea limbii române literare prin exersarea virtualităților ei poetice. Ca și în alte culturi, psalmul este considerat text sacru, hierofanic și împlinind aspirația poeziei spre sacralizare și conturând elemente stilistice importante pentru diversificarea limbii române literare. ***Pravila de la Govora*** amintește de un canon constând în zicerea a „100 de psalmi" și ea devenise „cheia tuturor învățăturilor", cum citim în *Amintirile* lui Creangă. Surata ei pentru deprinderea scris – cititului, *Alexandria,* preciza: „Și-i învăța carte, într-un an psaltirea și psalmii". Același sens, de cheie a învățăturilor îl găsim la **George Coșbuc** în poezia *Logică*: și la **B. Șt. Delavrancea**.

Cei doi ani cruciali ai istoriei religiei creștine **1054** – despărțirea lumii catolice de cea ortodoxă - și **1517** - reforma lui Martin Luther – urmată de prelungirile lui Jean Calvin, în Franța
și Elveția, ale anglicanilor (care anticipaseră reforma lui Luther), ale reformaților, ale neoprotestanților, vor deschide în timp drumul unor deosebiri tot mai pronunțate din punct de vedere muzical, dictate în primul rând de prezența în serviciile de cult a instrumentelor muzicale și în special a orgii, ortodoxia rămânând mai apropiată de prevederile sinoadelor ecumenice și de doctrina patristică ce interzicea pătrunderea muzicii instrumentale în serviciile de cult.

**Numeroasele psaltichii,** inventariate de Gabriel Strempel și de alți cercetători - aflate în diverse fonduri din țară și din străinătate - **găzduiesc nenumărate variante muzicale ale psalmilor.** O vastă literatură liturgică bazată pe psalmi și datorată unor autori români se găsește în **manuscrisele în limba greacă**. Această etapă a cântării liturgice în limba greacă, cu o pondere redusă în limba slavonă, confirmă contribuția românească la circulația muzicii psalmilor, aspect dezvoltat anterior. Problema ridicată de psalții români care au lăsat cântări și documente în limba greacă se cere aprofundată, ei desfășurându-și activitatea și în alte zone geografice, unde erau denumiți **vlahi.** Și lista chiar a celor mai importanți este destul de lungă și neîncheiată, începând cu **Dometian Vlahul** din documentele putnene, cu **Iovașcu Vlahul,** din codice grecești și din Muntele Athos, cu **Mihalache Moldovlahul** al cărui *anastasimatar* în limba română din 1767 –





https://biblioteca-digitala.ro

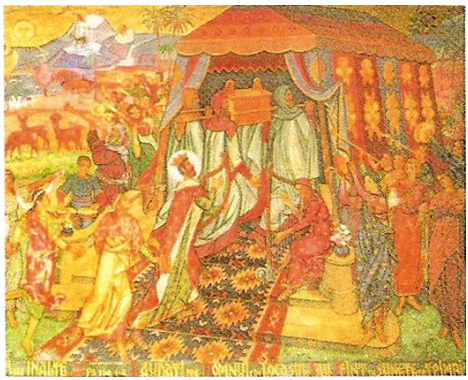
Începutul *Anastasimatarului* lui Mihalache cu binecunoscuții psalmi: *Doamne strigat-am…* prima lucrare de acest gen în limba română cunoscută până în prezent - remarcându-se apropierea psaltului de ethosul muzical românesc în prezentarea acestora.

Manuscrisul prețiosului document românesc stă de pomană în fondul bibliotecii mănăstirii athonite Marea Lavră, fără a i se ști și pune în lumină valoarea de către monahii chinoviului. Noroc de recenta publicare în facsimile a acestui prețios document de muzică românească[15], la care editorul, adaugă alte cântări adunate din diverse manuscrise, multe dintre ele vehiculând texte de psalmi[16] cu observația că el – editorul - a desființat elementele distinctive ale glasurilor cromatice și oscilația între cheia *sol* și cheia *fa* nu-și găsește nici-o justificare.

Psalmilor acestei importante cărți de cult cu semiografie muzicală și cu texte românești se adaugă și cântarea purtătoare a textelor de la laudele utreniei a aceluiași psalt valah: *Toată suflarea să laude pre Domnul*, întâlnită în multe documente muzicale din țară și din Athos. Până și **Nectarie Crețu**, trecut prin școala muzicală a Hușilor și al Neamțului (secolul al XIX – lea) apare în multe documente cu supranumele **Vlahul**.

Se adaugă **psalții greci care au activat în spațiul românesc**, contribuind la dezvoltarea muzicii religioase la București sau la Iași (printre ultimii trebuie amintiți: **Dionisie Fotino, Petru Efesiu, Grigore Vizantie, Petru Lampadarie, Gheorghe Paraschiade** etc.).

**Inventarierea definitivă a creațiilor muzicale bazate pe versetele psalmilor** (*anixandare, Fericit bărbatul, kekragarii, polielee, laude, antifoane* etc.) nu poate fi făcută fără ceea ce se reclamă de mai multe decenii: **catalogarea manuscriselor muzicale din fondurile românești și străine**, ecleziastice, mitropolitane, episcopale, monastice, de stat, arhivistice, particulare etc. Inițiativa ieșeană care a investigat și catalogat doar o parte a fondurilor muzicale din Moldova[17], și cea apreciată de Academia Română prin acordarea premiului *Ciprian Porumbescu*, în care am descris peste 600 de documente românești[18], se cer continuate, deoarece numai după realizarea inventarierii acestui bogat și încă neestimat patrimoniu spiritual se poate trece la analize ce vizează stilistica, particularitățile creațiilor, procesul de românire, modalitățile de adaptare muzicală la cerințele limbi române, interferențele cu alte stiluri și conturarea unui ethos ortodox românesc.



Investigarea acestor prețioase cântări necesită o clasificare a documentelor după conținutul lor, genurile amintite putând fi găzduite de vecerniere, utreniere, priveghiere,



https://biblioteca-digitala.ro

anastasimatare, antologhioane, liturghiere, chinonicare etc. **Procesul de românire poate fi urmărit și în alte domenii spirituale**, cum ar fi cele ale reprezentării psalmistului David pe pereții locașurilor de cult din țara noastră. Alăturarea reprezentării de la Voroneț celei din catedrala mitropolitană din Sibiu servește ca reper pentru extremele procesului de românire, termen pe care mitropolitul Antonie Plămădeală îl situa în zona genialității.

Psalmistul David reprezentat pe pereții Voronețului și în catedrala mitropolitană din Sibiu

O asemenea investigare ar putea scoate la iveală alte surprize pentru cultura românească, precum desenul în peniță reprezentând pe Ioan Damaschin - cel care a avut un rol aparte în convertirea textelor de psalmi în cântări de cult - desen aflat într-un codice de la *Prodromu*.

Sfântul Ioan Damaschin scriindu-și cântările, în viziunea unui copist roman

Poate fi remarcată portret îmbinarea literelor alfabetului grecesc cu cele chirilice în caligrafierea numelui **Sfântul Ioan Damaschin** - probă a bilingvismului practicat de psalții și români dublată de iscălitura prescurtată a dascălului Radu Duma Braşoveanu: Io D(ascălul) Rad(u) Duma ot Bra(şov), (1)779, no(iem)v(rie) 16 data: 779".



https://biblioteca-digitala.ro

Prețioasele **documentele putnene, datorate unor creatori și copiști autohtoni** și care au avut o circulație identificată doar parțial, astăzi răspândite în mari biblioteci europene, asociază cântări liturgice cu unele laice, cuprinzând polihronioane, colinde și cântece de stea. Până și actualul imn național are în evoluția sa o etapă când s-a întâlnit cu semiografia psaltică, aspect urmărit într-un studiu monografic[19] și în monografia lui Anton Pann[20].

Apariția în spațiul românesc a manuscriselor și tipăriturilor cu **notație guidonică** va adăuga cântările de rit catolic și protestant în unele comunități românești din Transilvania, unde își vor desfășura activitatea organiști, instrumentiști și dirijori ce vor cultiva acest gen de muzică inclusiv cântări bazate pe texte de psalmi[21]. Pentru a asigura **o privire sinoptică asupra prezenței textelor de psalmi în limba greacă și slavonă (o parte redusă), însoțiți de notație muzicală,** datorate unor psalți români voi prelua în rezumat datele din partea a III – a a studiului consacrat circulației muzicale a psalmilor. Această preluare oferă panorama unui vast câmp cultural și teologic și am simțit nevoia repetării datelor principale tocmai pentru a asigura o perspectivă mai amplă asupra acestui câmp insuficient investigat. În același timp pot fi completate alte date despre valoroasele documente muzicale.

Așa cum am văzut în anteriorul studiu consacrat circulației muzicale a psalmului, cel mai vechi manuscris muzical în care se găsesc texte de psalmi și alte cântări scrise „de români pentru români" și care au stat de-a lungul secolelor „în practica de strană a unor mănăstiri ortodoxe românești"[22], este considerat în prezent ***Ms. nr. 56/ 544/ 576 I de la Mănăstirea Putna,*** caligrafiat **în prima jumătate a secolului al XV – lea**, „probabil, la Mănăstirea Neamț, de unde a fost adus (…), la Putna"[23]. În prețiosul document datat în **1520** (e vorba despre prima parte a manuscrisului putnean) întâlnim un **polieleu**, urmat de mai multe *aliluiare* și mai multe chinonice duminicale și ale zilelor săptămânii, realizate din versete de psalmi, scrise în limba greacă de către un psalt român, reprezentând tributul românesc la mentalitatea timpului când domina limba greacă și în așezămintele monastice românești.

***Antologhionul*** lui Evstatie Protopsaltul Putnei, datat în **1511** a fost tipărit de editorii amintiți, reunind manuscrisul găsit în fondul *Sciukin* din Moscova, nr. 350 cu *Ms. 31.3.16* - fondul *Iațimirski* din Petersburg[24] și include și cântări bazate pe texte psalmice.

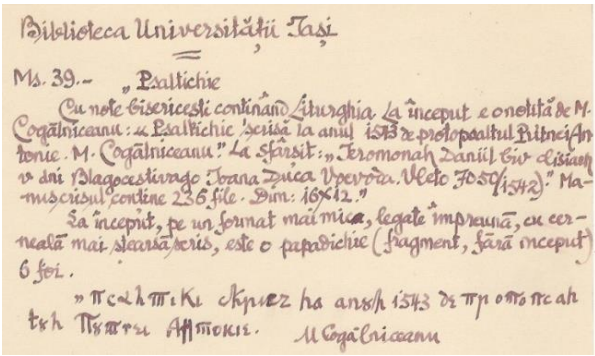
Asemenea cântări inspirate din versetele psalmilor reapar în *Ms. nr. 1102 din colecția sinodală a Muzeului Istoric de Stat din* Moscova, tot al lui Evstatie, antologhion scris în **1515**.

Ordonarea după anul caligrafierii cântărilor inspirate din psalmi – **1527** – ne trimite la *Ms. 258 Leimonos*, caligrafiat de Macarie de la Mănăstirea Dobrovăț, publicat în facsimil cu ajutorul bizantinologului canadian Dimitrie Conomos și al slavistei Anne E. Pennington, care prezintă conținutul documentului, tipărit peste aproape un deceniu de cel precedent.

Datat de Mihail Kogălniceanu în 1543[25], iar de editorii documentului – în **1545**[26] *Antologhionul – Ms. nr. I – 26/ Iași*, include psalmii anixandarelor și două aleluiare.



https://biblioteca-digitala.ro


Biblioteca Universității Iași
=
Ms. 39.- „Psaltichie
Cu note bisericești conținând Liturghia. La început e notată de M. Cogălniceanu: „Psaltichie scrisă la anul 1543 de protopsaltul Bilnei Antonie. M. Cogălniceanu." La sfârșit: „Ieromonah Daniil Bisericanul dni Blagocestivago Ioana Duca Voevoda. Veleto 7058 (1542)." Manuscrisul conține 236 file. Dim: 16x12."
Să început, pe un format mai mică, legată împreună, cu cerneală mai slăvită scris, este o papadichie (fragment, fără început) 6 foi.
» Πсалтикїи сказ на лѣто 1543 ѿ протопопа Антонїа Бїлнеи Μ Cogălniceanu

Fișa 670 scrisă de George Breazul având ca obiect
*Ms. nr. I – 26/ Iași*

***Ms. nr. 12 Leipzig***, caligrafiat înainte de 1570[27] cuprinde stihirile anixandarelor.

Înregistrat greșit ca document slavon (numai două dintre cele 75 de cântări au text slavon), *Ms. sl. nr. 283 B. A. R.*, datat în **1610** (7118), a atras atenția bizantinologului D. Conomos, care se oprește asupra unui chinonic, atribuit lui Evstatie Protopsaltul, scrierea numelui amestecând literele grecești și slavone, chinonicul fiind bazat pe texte din psalmi[28].

Cel de-al VIII – lea manuscris putnean – ***Ms. slav nr. 284 din Biblioteca Academiei Române*** (inclus eronat, ca și precedentul, între manuscrisele slave, textul fiind doar scris cu litere slavone) este un argument în favoarea trilingvismului liturgic din Țările Române.

**Ms. 52/ 1886 – Mănăstirea Dragomirna** - trebuie pus în circulație ca și celelalte amintite, conținând și cântări ale Liturghiei și câteva chinonice bazate tot pe texte din psalmi.

Părți din anixandare reapar în ***Ms. nr. 816*** *din Muzeul de Istorie și Arheologie bisericească din* ***Sofia*****,** semnalat și datat eronat de R. Palikarova – Verdeil, Ea greșit scrie că ar fi fost în notație „medio – bizantină" și nu în cea „neo – bizantină sau cucuzeliană"[29] și a fost cercetat apoi de Anne Pennington[30], de Adriana Șirli și de Titus Moisescu, cel care corectează erorile cercetătoarei bulgare și consideră că ar fi fost scris în „al doilea sau al treilea pătrar al secolului al XVI – lea"[31]. Până în prezent nu se știe conținutul celui „de-al XII – lea" manuscris putnean, cum nu se cunosc nici alte date despre el, ci numai faptul că ar conține anixandare[32].

Manuscrisele muzicale putnene cunoscute până în prezent confirmă prezența psalmilor însoțiți de melodii adecvate aparținând celor trei creatori români: Evstatie Protopsaltul, Dometian Vlahul și Theodosie Zotica: anixandare, *Fericit bărbatul*, kekragarii, prochimene, polielee, pasapnoarii, laude, antifoane, *aliluia* (după Apostol) chinonice duminicale și săptămânale.

**Muzica liturgică în limba slavonă s-a practicat mai ales în forme orale**, numărul redus de creații muzicale însoțite de semiografie muzicală



https://biblioteca-digitala.ro

confirmând ipoteza. Important rămâne faptul că în această limbă au apărut grație unui psalt grec, Filotei de la Cozia, **mărimurile** sau **pripelele** – cântări ce înscriu numele autorului printre imnografii creștini întârziați.

În monumentala *Psaltichie rumânească*, din 1713, a lui **Filothei sin Agăi Jipei** se găsesc multe creații bazate pe psalmi, aparținând acelorași genuri de cântări: kekragarii, laude, antifoane și chinonice de la liturghie – ulterior fiind legate în fața masivului document anixandarele lui **Iosif Protopsaltul Mănăstirii Neamț**, prezentat în 2001[33] și 2015[34].

O bună parte a cântărilor din *Psaltichia rumânească*, inclusiv a celor inspirate din psalmi, a fost multiplicată în mai multe manuscrise: *Anastasimatarul* lui Ioan sin Radului Duma Brașoveanu – *Ms. rom. 4305* B. A. R. din 1751; *Ms. rom. 4443* B. A. R – caligrafiat spre sfârșitul secolului al XVIII – lea; *Ms. rom. 3970* B. A. R – caligrafiat de Acachie de la Căldărușani, unul aflându-se în biblioteca schitului românesc *Prodromu* din Athos, datat în 1717, prezentat printre codicele muzicale românești din Athos[35]. Confruntarea prezentării manuscrisului, făcută de către S. B. Bucur, în catalogul din 2000[36], cu originalul din fondul athonit furnizează argumente în favoarea rezervei pe care o formulează editoarea *Anastasimatarului de la Cluj – Napoca - Ms. 1106*, privind considerarea acestui document ca fiind o copie a celui din 1713[37].

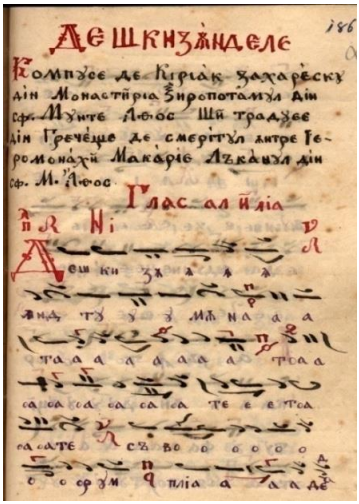
Pentru a urmări într-o formă mai sistematică prezența psalmilor însoțiți de muzică în cadrul serviciilor de cult ortodoxe, merită amintite cele mai importante cântări, unele ajungând la dimensiunea unor adevărate poeme muzical – liturgice, înveșmântând versete din psalmi, psalmi integrali sau chiar și reuniri de psalmi**: anixandare, Fericit bărbatul, kekragarii, prochimene, polielee, laude, antifoane, chinonice** etc.

**Insistența asupra unui adevărat poem muzical – liturgic – *anixandarele* –** se datorează faptului că mai mulți compozitori mi-au cerut melodii reprezentative din muzica psalmilor, utile documentării sau convertirii lor în piese în notație guidonică. *Anixandarele* reprezintă debutul celei mai ample și complexe slujbe din cultul ortodox – privegherea - rezultând din reunirea mai multor versete din *Psalmul 103*, începând cu ***Deschizând Tu mâna Ta*** – în limba greacă ***anoixantos,*** luând naștere, prin destinația lor liturgică ***anixandarele (anixantaria)***. Ansamblul de cântări și-a luat numele în ambele limbi, după cuvântul inițial al poemului. Mitropolitul Veniamin a încercat să înlocuiască în terminologia liturgică multe cuvinte grecești, cu echivalente românești - printre care și denumirea amplului poem muzical - liturgic: *deschizânde* echivalentul cuvântului grecesc *anixandare*[38] încercare amintită și de Anton Pann, cum am arătat în recenta monografie[39], dar care nu s-a impus.

Reamintesc faptul că le-am găsit cu această denumire în manuscrisul athonit amintit, titlul dezvăluindu-ne și numele a doi creatori de asemenea cântări total necunoscuți: Kiriac Zaharescu - monah român de la Mănăstirea Xiropotamu - autorul creației în limba greacă și Macarie Lăcanul - adică nevoitor la schitul românesc Lacu – tălmăcitorul în limba română.



https://biblioteca-digitala.ro



*Deschizândele* realizate de doi necunoscuţi psalţi români
din Athos

Cititorii care au aflat despre acești creatori din serialul consacrat psalmului muzical vor accepta faptul că valoarea intrinsecă a documentului, semnalat pentru prima oară, justifică preluarea lui aici, el marcând etapa trecerii de la cântarea în limba greacă la cea în limba română.

Se crede că creația muzicală aparține Sfântului Ioan Cucuzel, care ar fi fost primul ce a înveșmântat muzical psalmii privegherii, conferindu-le somptuozitatea actului liturgic. Nu consider necesară reluarea datele din documentele muzicale românești athonite, dar reiau doar ideea că în Athos am găsit acest amplu poem muzical – liturgic în următoarele ipostaze: **varianta lui Ioan Cucuzel tradusă și adaptată în limba română** de Nectarie Vlahul, urmată de o variantă redusă de unul dintre reprezentanții reformei hrisantice, Hurmuz Hartofilax și de o altă versiune realizată chiar de protopsaltul moldovean, toate trei găsindu-se în documentele muzicale românești din Athos, așa cum am arătat în cele trei volume amintite, din 2007, 2008 și 2013[40].

Practica a impus trei **tipuri de anixandare**, corespunzând tipurilor de servicii liturgice în care ele se integrează, după dimensiunea lor, după numărul versetelor psalmice incluse în poem și mai ales după tipul melodiei: papadică – melismatică, bogat ornamentată, sau mai concisă, fiecare verset adăugându-și un refren literar desprins din textele psalmice: mari, mijlocii și mici.

Reamintesc că cele mai reprezentative **anixandare mari**, în limba română, apropiate de variantele în limba greacă se află în numeroase codice; citez doar *Ms. gr. nr. 34,* din Mănăstirea Neamț, ale lui „Iosif Monahul, călugăr din Monastire(a) Neamţul (…) compuse pe sistema veche de susnumitul



https://biblioteca-digitala.ro

părin(te), iară pe sistema noo sânt traduse de ieromonahul Visarion". Anixandarele lui Iosif apar în multe codice muzicale, cu denumirea de **anixandare moldovenești**: *Ms. gr. nr. 642 (515) B. A. R.*, o psaltichie de la sfârşitul secolului al XVIII - lea provenind de la Dălhăuţi; în *Ms. rom. nr. 1* din Mănăstirea Neamţ, în *Ms. rom. nr 12* din aceeași bibliotecă și din *Ms. gr.-rom. nr. 107 din fondul Bibliotecii ecumenice Dumitru Stăniloae, a Mitropoliei Moldovei şi Bucovinei*. Multe variante scrise de copiști nemțeni se găsesc în manuscrisele din mănăstirile învecinate Neamţului: *Secu, Agapia*, sau au ajuns în fondurile mari, de la *B. C. U. Mihai Eminescu Iaşi,* dar și la Cluj – Napoca, sau în Biblioteca Academiei Române.

Ambele versiuni paralele în limba greacă și română, din două documente diferite, ilustrează adaptările celei din urmă variante, elementele ei putând ajuta la identificarea unor procedee specifice ale procesului de românire. Am anticipat câteva particularități românești ale poemul muzical - liturgic în stihira reprezentativă a *anixandarelor* lui Dimitrie Suceveanu.

**Anixandarele mijlocii** au melodii mai concise și valorifică muzical din psalm doar anumite versete, cum se găsesc în *Manuscrisul nr, 4* din fondul Arhivei Naționale de la Chișinău.

***Românirea*** ușor de urmărit în anixandare, **va înregistra și fenomene de dublare a expresivității sensibilității localnicilor,** prin limbaje artistice diferite, așa cum o face Picu Pătruț, în reprezentarea grafică a *Cântecelor de stea* ale lui Anton Pann,

Reprezentarea grafică a lui Picu Pătruţ la
*Versurile la Naşterea Domnului* ale lui Anton Pann

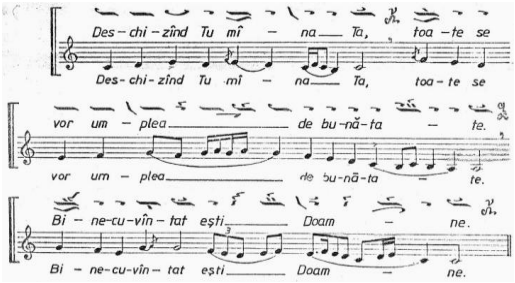
prin desene ilustrând o concepție „românească" a Nașterii Mântuitorului, păstorii fiind reprezentați cântând în instrumente pastorale autohtone. **Anixandarele mici** reduc și mai mult versetele psalmice și se apropie de irmologic.



https://biblioteca-digitala.ro

În ordinea prezenței în amplul serviciu religios ortodox – privegherea urmată de liturghie – următoarea amplă cântare bazată pe textele psalmilor este ***Fericit bărbatul***. generatoare a unei vaste literaturi muzicale, în semiografii și stiluri diferite, unele amintite în precedentul studiu.

Reducerea dimensiunilor acestui poem muzical – liturgic a permis lui Dimitrie Suceveanu varianta practicată și astăzi în servicii de cult.


Des – chi – zînd Tu mî – na Ta, toa – te se
Des- chi- zînd Tu mî – na Ta, toa – te se
vor um – plea de bu-nă-ta te.
vor um – plea de bu-nă-ta te.
Bi – ne-cu-vîn – tat eşti Doam – ne.
Bi – ne-cu-vîn – tat eşti Doam – ne.

*Anixandarele* de Dimitrie Suceveanu

Urmează în derularea liturgică a priveghierilor **kekragariile,** denumirea grecească a poemului muzical – liturgic *Doamne strigat-am*, prezent în multe dintre manuscrisele muzicale.

Pentru ilustrarea stilului practicat de **Macarie Ieromonahul** în acest tip de cântări preiau prima dintre stihirile mici ale amplului poem *Doamne strigat-am,* în dublă notație:

*Doamne strigat-am,* de Macarie Ieromonahul în dublă notație: hrisantică și guidonică

În integralitatea sa, poemul muzical – liturgic oferă suficiente repere pentru analize morfologice și sintactice: modulații în cele trei sisteme sonore: diatonic, cromatic și enarmonic, principii de organizare structurală, stroficitate, variație, alternanță, dezvoltare, centonizare etc.

Atras de tematica religioasă și de genul psalmistic, compozitorului **Dan Voiculescu** a semnat o variantă corală a cântării de la vecernie – *Doamne strigat-am*…, în care am putut depista elemente ce demonstrează încercări de sinteză a celor două limbaje muzicale: bizantin – neumatic - și occidental - linear. Din primul limbaj pot fi amintite: intonații, trasee melodice specifice, melisme caracteristice, elemente ritmice specifice etc. Dintre



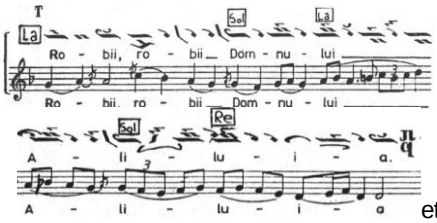
https://biblioteca-digitala.ro

elementele stilistice occidentale semnalate în studiul precedent reamintesc: tratarea imitativă alternând cu cea armonică, precum și unele structurări arhitectonice etc. **Gheorghe Firca** a consacrat fiecăruia dintre cele opt glasuri câte o versiune muzicală aceluiași poem liturgic.

**Polieleele** se prezintă și ele tot în trei forme, diferențiate după felul slujbele practicate, la mănăstiri, la catedrale episcopale sau mitropolitane și după tipul sărbătorilor în care se practică, dar și după psalmii care stau la baza lor:

- ale sărbătorilor împărătești și ale marilor sfinți – *Robii Domnului* – reunind versetele psalmilor 134 și 135, care pot fi melodizate în oricare din cele opt glasuri; de aici derivă deosebirile dintre ele, deosebiri care le dublează pe cele ce țin de limba în care se cântă;
- ale Maicii Domnului – *Cuvânt bun* – reunind versete ale psalmului 44;
- și cele practicate în Postul Mare - *La râul Babilonului* – din psalmul 136.

Deoarece studiul anterior conține multe referiri la acest tip de cântări liturgice bazate pe psalmi voi adăuga aici, după extrasul datorat lui Visarion Protopsaltul de la Neamț, prima stihiră din versiunea lui Varlaam Barancescu:



etc.

Varlaam Barancescu - Fragment din polieleul *Robii Domnului*

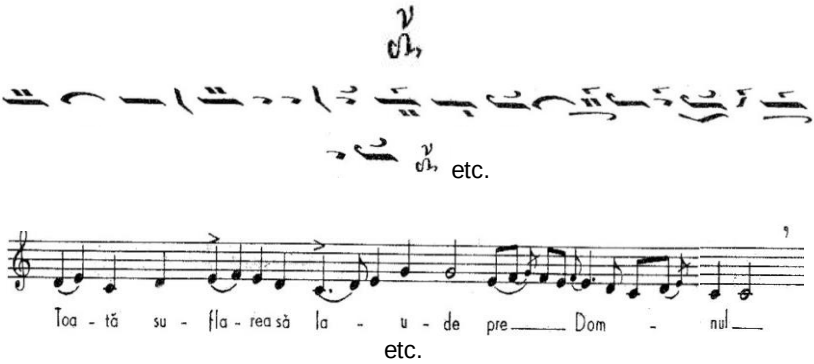
Cum am anticipat, textul psalmului 136 - ***La râul Babilonului*** - a atras mulți compozitori români, dintre care am menționat pe G. M. Stephănescu (realizator al unui concert cu acest titlu, pentru cor bărbătesc), Nicodim Ganea (o piesă pentru voce și pian) și mai recent, Constantin Arvinte și la acestea pot fi adăugate multe alte nume, care completează pe cele amintite mai sus.

Urmând ordinea în care se înscriu în slujbele ortodoxe cântările bazate pe psalmi trebuie luate în discuție **versetele laudelor (hvalitelor) precum și ale binecuvântările (evloghitarelor) de la utrenie**, al căror texte provin tot din psalmi (148, 149 și 150) și se prezintă tot recitativic.

O versiune a acestei cântări, adaptată stilisticii secolului al XX – lea, am găsit-o în creația psaltului ieșean **Teodor Stupcanu:**

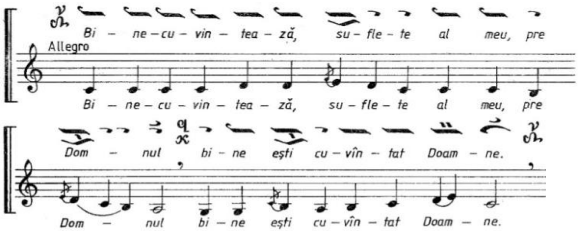


https://biblioteca-digitala.ro




Teodor Stupcanu - *Toată suflarea să laude pe Domnul*

**Antifoanele de la liturghie** se bazează tot pe versete din psalmi. Antifonul I preia texte din Psalmul 102 - *Binecuvintează, suflete al meu, pe Domnul* – și melosul poate fi ilustrat de primul verset din excepționala creație a lui Nectarie Frimu,




Nectarie Frimu - Fragment din *Antifonul I*

Din vasta creație necunoscută a mitropolitului Iosif Naniescu - recent canonizat – am ales unul dintre antifoanele cele mai răspândite în serviciile de cult, preluate de anumite culegeri:

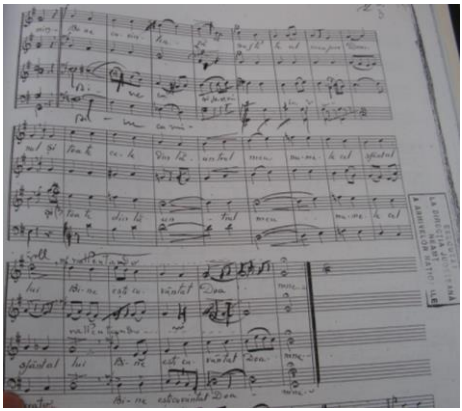
Bi- ne cu- vin-tea zǎ su-fle-te al meu pre Dom- nul şi toa-te
ce-le din lă-un-trul meu. nu-me-le cel sfântal lui Bi- ne eşti
cu-vĕn-tat Doam- ne

*Antifonul I,* de Iosif Naniescu

Dintre variantele corale mixte ale antifoanelor am selectat-o pe cea a lui Gavriil Galinescu, din manuscrisul aflat la Direcția Județeană a Arhivelor Statului din Piatra Neamț:



https://biblioteca-digitala.ro



*Antifonul I* de Gavriil Galinescu

Toate liturghierele cu notație muzicală tipărite, de la cele ale lui Anton Pann, până la cele mai recente, conțin texte de psalmi grupate în antifoanele I și II, chinonice, ***Să se îndrepteze rugăciunea mea*** de la *Liturghia darurilor mai înainte sfințite, Aliluia* etc. Aici trebuie încadrate, printre cele mai importante, antifoanele și chinonicele lui Nectarie Protopsaltul Muntelui Athos, risipite în numeroase manuscrise[41], ale lui Dimitrie Suceveanu, Iosif Naniescu, Ion Popescu – Pasărea, Ghelasie Basarabeanu[42] etc., unele melodii ale acestui antifon bucurându-se de armonizări corale inspirate, datorate lui Musicescu, Vorobchievici, Kiriac, Teodor Teodorescu, Gavriil Galinescu, I. Cr. Danielescu, Paul Constantinescu, D. D. Stancu, Gheorghe Dumitrescu și ajungând până la regretații universitari, Dragoș Alexandrescu și Florin Bucescu și la Ion Pelearcă, toți autori de liturghii corale.

Făcând abstracție de proveniența melosului, de sorginte bizantină, sau creație proprie, lista trebuie continuată cu mulți alți autori de liturghii, în care sunt prezenți psalmii ca antifoane, chinonice, *aliluia* după *Apostol* etc. Printre compozitorii mai importanți se numără: **Dimitrie Cuclin** (de la care moștenim nu numai considerațiile estetice metafizice de excepție din *Tratatul de estetica muzicii*, dar și mai multe liturghii corale și învesmântări melodice ale Psalmilor 1, 26, 31, 36 precum și suita de psalmi, 1, 2, 3, 4 și 5 - pentru voce solo, **Augustin Bena** de la care ne-au rămas 3 liturghii și priceasna *Lăudați pre Domnul*.

Se adaugă liturghiile corale greco – catolice, datorate lui Tudor Jarda - *Liturghia valahă*, (1990), Liviu Comes - *Liturghia (greco - catolică)* şi lui **Valentin Timaru –** *Liturghia,* toate reprezentând confesiunea creatorilor. În liturghia *Brevis* a lui Liviu Comes găsim pricesne în care se simt amprente laice și cântarea bazată pe versetele psalmistice *Arată – mi, Doamne*, în care atrage atenția alternanța cor de voci egale – soliști. Încadrat în *Liturghia Sfântului Ioan Gură de Aur*[43], *Psalmul LXVII - Milostiv fii nouă* – al lui **Liviu**



https://biblioteca-digitala.ro

**Comes** are două părți distincte: I - *Lento – Milostiv fii nouă, Dumnezeule;* II – *Allegretto - giocoso – Se vor veseli noroadele*.

etc.

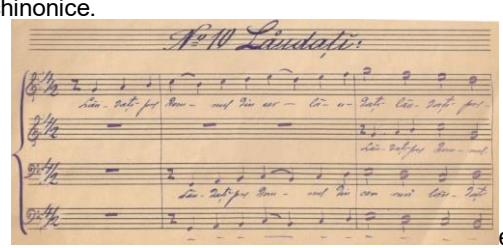
Psalmul 67 - *Milostiv fii nouă* – de Liviu Comes

Așa cum se vede din acest extras, piesa îmbină elemente specifice muzicii bizantine (isoane) cu prelucrări polifonice și alternări ale vocilor de bărbați și femei.

Autor și al Psalmului 30 – *Spre Tine Doamne*, **Tudor Jarda** își exprima singur opiniile despre lucrarea sa: „Eu am scris o liturghie (…) şi nu o muzică religioasă de concert. Această muzică trebuie să fie cântată (…) mereu, şi într-un cadru ce este propriu spiritului”[44].

Lista liturghiilor în care apar **psalmii cântați coral** ar trebui să includă și pe cele tipărite începând de la jumătatea secolului al XIX - lea, pornind de la ale lui Ion Cartu – 1865 - Gavriil Musicescu, Eusebie Mandicevschi - reprezentată de chinonicul duminical citat anterior și ajungând la cea a lui Florin Bucescu și Vasile Spătărelu.

În fondul *George Breazul* din Biblioteca Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor se păstrează o copie a *Liturghiei* lui **Carol Miculi** – *Ms. 2054* – Reg. VII, lucrare necunoscută până în prezent, copiată de D. Theodorescu. „fost profesor la Seminarul Central și dirijor la biserica *Domnița Balașa*”. În lucrare apar psalmii integrați de compozitorul bucovinean Carol Miculi, în antifoane și chinonice.



etc.

Chinonicul „Lăudați pre Domnul!” de Carol Miculi



https://biblioteca-digitala.ro

În bogatul și diversul fond documentar George Breazul din cadrul Bibliotecii Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor am aflat următoarea piesă realizată din *Psalmii VII și V*.

Ms. G. B. 4758

Versetele Psalmului 145 au alimentat **antifonul al II – lea** - *Laudă suflete al meu pe Domnul* - și pentru această cântare existând o vastă listă de creații în notație psaltică și guidonică, în cea mai mare parte fiind aceeași autori ai primului antifon al liturghiei. Se poate generaliza: majoritatea autorilor de liturghii corale au fost atrași de textele celor două antifoane ale slujbei și de cele ale chinonicelor. Bazate pe texte din psalmi și încheiate cu *aliluia,* **chinonicele duminicale** au captat atenția multor psalți bizantini și români, tânărul bizantinolog Nicolae Gheorghiță realizând în lucrarea citată anterior o inventariere a acestor cântări.

Ilustrarea stilului muzical complex am făcut-o în precedentul studiu cu stihira a IX – a din ampla cântare prelucrată de I. Popescu – Pasărea, o cântare de o rară expresivitate.

Psalmul 17 - *Iubi-Te-voi, Doamne*…, a generat una dintre cele mai inspirate versiuni muzicale ca cea aparținând lui **Evghenie Humulescu,** devenită un adevărat șlagăr liturgic. Viorel Munteanu a prelucrat această cântare pentru soprană și orchestră. Textul îl vom reîntâlni în creația compozitoarei Carmen Petra Basacopol, care asociază versetele cu acompaniamentul de harpă, modalitate care ne trimite la formele primare ale genului.

Multe dintre **psaltichiile cuprinzând texte și note muzicale**, evidențiază excepționala circulație a acestora prin intermediul muzicii în forme care continuă pe calea orală.

Pentru a asigura o prezentare sistematică și reprezentativă (fără ambiția exhaustivității, realizabilă doar într-o lucrare de amploare) voi aminti **principalele modalități muzicale de prezentare a psalmilor.** O asemenea înfățișare cuprinzătoare și sistematizată a vastului material muzical bazat pe versete din psalmi, urmând celei ordonate după tipurile de cântări în care au fost convertiți și integrați în serviciile liturgice, poate fi făcută și prin ordonarea după **complexitatea și rolul materialului sonor**, pornind de la psalmii citiți în gând, sau cu voce tare, la psalmii integrați în lucrări ample, vocal – simfonice, trecând prin cei citiți la strană, declamați, prezentați ca recitative, sau cântați în tactele irmologic, stihiraric și papadic,

Reiau ideea că psalmii sunt întâlniți în toate **cele patru idiomuri de cântare de tip bizantin**: recitativele apar la kekragarii și la laude, tactul



https://biblioteca-digitala.ro

irmologic îl întâlnim în antifoane și în partea secundă a polieleului – *Mărturisiți-vă Domnului* (am citat o fragment ilustrativ din creația lui Anton Pann în primul studiu amintit), iar tactul stihiraric este poate cel mai frecvent, apărând în anixandare, kekragarii, polielee, iar papadicul este apanajul chinonicelor. Se confirmă astfel afirmația citată deja că „muzica era considerată podoaba liturghiei bizantine”[45]. Aceste idiomuri se vor cristaliza în perioada considerată clasică a muzicii bizantine[46].

În serviciile de cult ortodoxe nu vor pătrunde instrumentele, datorită unor restricționări patristice, creațiile destinate serviciilor liturgice păstrând caracterul eminamente vocal și monodic. Arhiepiscopul Alexandriei, Sfântul Athanasie, crede că psalmii trebuie să fie cântați deoarece melodia lor nu e nevoie să se limiteze doar la „ a amuza urechea”, ci melodia să fie „un semn al armoniei spirituale”[47]. „În ortodoxie, actul adorării e așa de intim și de personal încât interpunerea instrumentelor muzicale ar înstrăina această mistică intimitate (…) O liturghie ortodoxă cântată e un torent de evlavie fierbinte ca sufletul din care izvorăște. O liturghie romano – catolică susținută de orgă sau de orchestră are măreție teatrală, dar n-are intimitate”[48].

Respectând criteriul formelor de prezentare muzicală, voi aminti pe cele vocale monodice, existente în practica mozaică, în cea creștină primară și ortodoxă, trecând ușor peste cele mai simple forme, cele **recitativice** și **irmologice,** care au rostul de a dubla și a pregăti conținutul cântărilor în fața cărora se practică. **Cântările în tactul stihiraric** necesită câteva detalieri pentru a reliefa contribuția muzicii la sporirea expresivității textului poetic. Trecând peste variantele citite sau declamate mă voi opri la **recitativele din psalmi,** întâlnite la kekragarii și laude, constituind prima modalitate a psalmilor cântați. Așa cum am arătat în cel de-al doilea studiu consacrat psalmului muzical, în kekragariile realizate din *Psalmul 140, 141* și 129, se găsesc trei dintre idiomurile de cântări de factură bizantină amintite, prezente în același ansamblu de cântări: **recitativice, irmologice și stihirarice**. Și această asociere este întâlnită la cea mai mare parte a autorilor unor cântări, precum Macarie Anton Pann, Ștefanache Popescu, Ion Popescu – Pasărea, chiar și la Nectarie Frimu[49], deoarece această combinare a celor trei idiomuri, la care se adaugă și cel papadic al dogmaticilor și chinonicelor este practicată și de psalții greci.

Despre creația lui Nectarie Frimu a scris chiar Anton Pann în lucrarea sa, *Bazul teoretic și practic*, elogiind *Heruvico - Chinonicarul* „în care foarte frumos a imitat pe cel grecesc, considerând că datori îi sunt compatrioții săi, recunoștință pentru ostenelele ce au cercat”[50].

Uneori apar dificultăți în delimitarea tactului irmologic, cum se întâmplă în antifonul I din *Irmologhionul* slavon în notație liniară, scris în 1819, la Mănăstirea Neamț - prezentat în cel de-al doilea studiu al serialului dedicat psalmului muzical, dus cu alte documente prețioase la Noul Neamț și aflat în prezent la Chișinău, dar el a fost în practică la mănăstirea mamă.

**Idiomul stihiraric** este întâlnit mai puțin în psalmi, el fiind caracteristic stihirilor însoțite, de obicei, de recitative din psalmi, încheiate cu formule specifice.



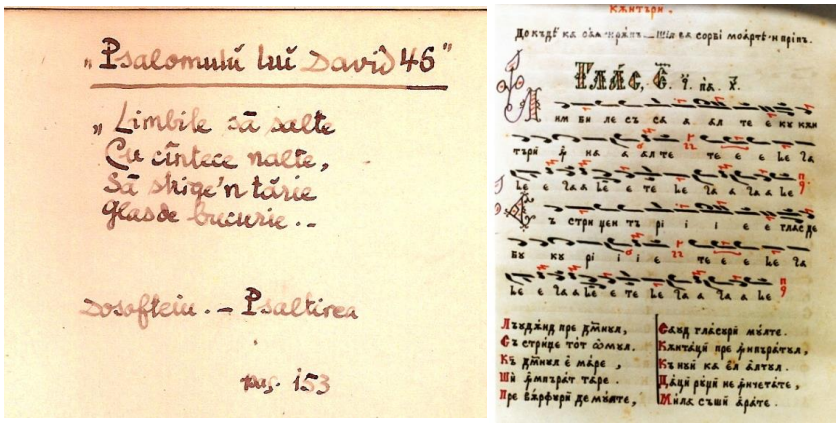
https://biblioteca-digitala.ro

**Stilul papadic** este întâlnit îndeosebi în formele ample ale anixandarelor, ale cântării *Fericit bărbatul,* în polielee, în slavele laudelor și în cele mai multe dintre chinonice.

În privința intonațiilor din muzica psalmilor poate fi acceptată o **dominare a modurilor diatonice**, (VIII, V, I, IV) în dauna celor enarmonice, întâlnite doar în unele chinonice și antifoane. **Cele cromatice**, oferă posibilitatea unor modulații pentru a ilustra treceri muzicale în lumi diferite, sau zugrăvirii unor stări sufletești deosebite și contradictorii.

Am semnalat într-un studiu consacrat protopsaltului Dimitrie Suceveanu[51] și în primul dintre studiile consacrate circulației muzicale a psalmilor importanța cuvântului *aliluia* în polieleul *La râul Babilonului*, o frază melodică cu un statut leitmotivic, alternând cu alte teme muzicale ce imită intonații asemănătoare celor ebraice. Voi dezvolta într-un număr viitor teoria lui George Breazul - muzicologul preocupat o viață întreagă de acest gen - privind derivarea refrenului colindelor *velerim* din același cuvânt psalmic – *aliluia,* argument în susținerea ideii de apropiere a genului de cultura și spiritualitatea românească. Este ceva asemănător cu reprezentarea pe pereții Voronețului a psalmistului David este cântând la cobză, nu la psalterion, un instrument necunoscut credincioșilor bucovineni.

O modalitate deosebită de circulație muzicală a textelor psalmici, specifică spiritualității românești o constituie **cântecele de stea**, un exemplu elocvent de acest fel fiind cel găsit în fondul athonit și prezentat în cel de-al III – lea volum al manuscriselor românești din Athos[52].




Fișa 542 din fondul *George Breazul*
*Limbile să salte* din *Mathimatarul*,
cuprinzând extrasul incipitului *Psalmului 46*
Ms. nr. 402 - *Prodromu* – Athos – f. 140$^{v}$

Oficializarea **cântării corale în biserici**, de către **domnitorul Unirii, Alexandru Ioan Cuza** va provoca, din păcate, o rupere de tradiția



https://biblioteca-digitala.ro

multiseculară, bizantină, făcând loc unor creații ale compozitorilor de formație catolică sau protestantă, sau formați sub influența școlii muzicale ruse și care nu cunosc virtuțile cântărilor tradiționale practicate în arealul românesc.

În calitate de descendent al vetrei muzicale de la Mănăstirea Neamț, ultimul discipol al școlii bizantine de aici și primul absolvent al corului condus de Ioan Cartu, **Alexandru Podoleanu** devine exponentul noii orientări componistice, în timp ce Eduard Wachmann va reprezenta direcția protestantă. După lupte acerbe, câștigă teren direcția **fructificării melosului tradițional bizantin în prelucrările corale religioase** și fenomenul ne interesează și pentru urmărirea circulației psalmilor muzicali. Se conturează două modalităţi componistice prezente în *Cântările Sfintei Liturghii* și întâlnite până la generația din care face parte Dragoș Alexandrescu.

Inclusiv în *Liturghia* sa găsim cele două modalități de bază de racordare la muzica tradițională:

1 - **armonizarea şi polifonizarea unor melodii tradiţionale;**

2 **- crearea de melodii spiritul tradițional al muzicii bizantine, armonizate pentru cor mixt,** cum ar fi antifonul psalmic - *Binecuvintează, suflete al meu pre Domnul*... [53]

Lista compozitorilor care au semnat lucrări corale ce au valorificat cântările tradiționale inspirate din textele psalmilor încadrați în cele două antifoane sau în chinonice este lungă și începe cu **Gavriil Musicescu, Gheorghe Dima** (*Lăudați pre Domnul*), **Titus Cerne, Ioana Ghica – Comănești** (*Psalmul 94*)*,* continuând mai ales cu **D. G. Kiriac**, discipol al lui Alexandru Podoleanu și autor și al *Liturghiei psaltice*, dar și al unei *Liturghii pentru copii și popor* și al chinonicului *Lăudați pre Domnul* – melodie tradițională, glasul I, tratată polifonic*,* cu **Teodor Teodorescu** – amintit și mai înainte, cu **Gavriil Galinescu** (autor al mai multor liturghii corale rămase încă în faza de manuscrise, amintite în precedentul studiu consacrat circulației muzicale a psalmului), cu **Paul Constantinescu, Ioan D. Chirescu** care-și „dovedește" statutul de compozitor mai ales prin creația religioasă, în care va rămâne o voce aparte și prin apelul la „vechi melodii tradiționale psaltice, ale lui Macarie Ieromonahul, Anton Pann și Ion Popescu – Pasărea", care stau la baza celor trei liturghii. O linie de continuitate o înregistrează creația religioasă, inclusiv cea inspirată din psalmi, a lui **Nicolae Lungu,** autor al multor creații de gen și al *Liturghiei psaltice pentru cor mixt.* Și **Mihail Bârcă** face trimitere prin titluri la folosirea unui melos tradițional, *Liturghia pe teme psaltice* și *Liturghia psaltică pentru cor,* conținând această contrazicere: psaltic – versus coral. Primul termen se referă la proveniența tradițională a melodiilor – notația psaltică, scriitura fiind în realitate polifonic - armonică și corală.

În aceeași constelație se înscrie *Liturghia omofonă* a lui **Constantin Bobescu**, precum și *Liturghia „în stil psaltic*", fresca muzicală – *În vremea aceea* – pentru cor și orgă (pian) și Psalmul 3 – *Doamne, cât de mulți sunt dușmanii mei*, a unuia dintre necunoscuții compozitori de psalmi și chiar de creații religioase ortodoxe - **Ion Popescu Runcu**. La fel de necunoscut a rămas **Ștefan Popescu,** absolvent al Seminarului *Veniamin Costache* din



https://biblioteca-digitala.ro

Iași, discipol al lui D. G. Kiriac, cunoscut de obicei prin corul său *Fluture,* care nu e, nici pe departe, creația sa reprezentativă. Recenta carte a Doinei – Anca Paron – Floriștean consacrată celebrei școli pariziene – *Schola Cantorum* – reconstituie câteva dintre activitățile cântărețului de strană la biserica *Schitu Măgureanu,* dirijor al *Capelei române* din Paris, dar mai ales calitatea sa de autor al unei *Liturghii mixte în stil bizantin*, al unei *Liturghii pentru cor mixt* și al unei *Liturghii catolice*, al *Psalmului 3* pentru tenor și pian[54], dar omite *Liturghia glasul VII*, tipărită la Craiova.

Compozitorii bănățeni își îndreaptă atenția spre fondul melodic al cântărilor tradiționale zonale, valorificând acest fond inclusiv în psalmii incluși în țesătura liturgică a liturghiei. Astfel, **Sabin Drăgoi** a făcut locul cuvenit psalmilor în *Liturghia solemnă* în care pot fi depistate melodii bisericești, din Banat, în cele 3 liturghii și în *Recviemul românesc* precum și în chinonicul pentru cor mixt, 8 instrumente de alamă și percuție – *Lăudați pre Domnul*). **Zeno Vancea** e autorul unei *Liturghii după melodii vechi de strană din Banat* și a alteia „pe melodii de strană din Ardeal", **Trifon Lugojan** lansează o *Liturghie după melodii bisericești păstrate în eparhia Aradului,* iar **Filaret Barbu** este autorul unei *Liturghii pentru cor bărbătesc* etc.

O formă aparte pentru psalmii convertiți în muzică de compozitori români am găsit-o într-un manuscris în creion, aflat în Biblioteca Universității Naționale de Muzică din București.
E vorba despre doi psalmi cu text în limba germană, ai lui **Ion Scarlatescu,** semnalați prima dată în textul anterior: Psalmul 126 (125), datat în 8 octombrie 1920 – Ms. Rom. IV – 78 – *Wender Herr die gefangenen Zions – Când i-a întors Domnul din robie pe cei din Sion* – și Psalmul 131 (130) – *Herr, Herr! Mein Herz – Doamne, inima nu mi s-a smerit* - Ms. Rom. III – 34.

Pentru trecerea spre psalmii ce au devenit **cântări liturgice în notație dublă, psaltică și guidonică,** mă ajută lucrarea realizată în comun de bizantinologul ieșean **Florin Bucescu** cu compozitorul **Vasile Spătărelu,** primul elaborând antologia de cântări în notație psaltică, în glasul al III – lea, al doilea prelucrând melodiile pentru două voci egale și într-o altă variantă, pentru trei voci egale. E vorba despre textele antifoanelor și despre Psalmul 23 – *Domnul mă paște* - din care am citat în al III – lea studiu consacrat evoluției psalmului muzical prima frază. Ca toate celelalte cântări și cele bazate pe psalmi sunt concepute în glasul III, corespondentele în notația guidonică plurivocală fiind în moduri majore, așa cum s-a văzut și din exemplele extrase din antologia celor doi muzicieni[55]. Pentru că în studiul anterior am citat versiunea corală pentru trei voci, aici fac loc celei pentru două voci egale:

etc.



https://biblioteca-digitala.ro

etc.

Cele două variante ale chinonicului Domnul mă paște…
de Florin Bucescu și Vasile Spătărelu

Referindu-se la creația lui Spătărelu, Gheorghe Duțică își exprimă convingerea că lucrarea „va cuceri treptat un tot mai mare spațiu liturgic și spectacular”[56].

Trecând peste lucrările ce reprezintă transcrieri în notație guidonică a unor melodii notate psaltic, de tipul celor ale lui Musicescu, mă voi opri asupra unor versiuni realizate de **Sterie Stighe**, profesorul brașovean scriind pe portative creații cu texte psalmistice în stilul muzicii bizantine, cum ar fi *Psalmul 85*, sau antifonul I, aflat în fondul documentar *George Breazul* din cadrul Bibliotecii Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor, cu această frază de debut:

etc.

În același fond al lui George Breazul se păstrează transcrierea pe portative a Psalmului 102 „prelucrat și ritmat de Ștefan Popescu pe glasul V” – *Ms. 4374*.

De-a lungul timpului, psalmii și-au conturat o direcție stilistică, determinată de integrarea lor în manifestări concertistice, unele desfășurate tot în incinta bisericii și apoi în sala de concert. Ei încep să fie acompaniați de orgă și bas continuu, ceea ce asigură o anumită unitate stilistică a genului. Cu timpul, **psalmul de concert** capătă trăsături distincte în funcție de destinația sa, spectaculară, deși majoritatea compozitorilor au scontat pe încadrarea creațiilor lor în categoria concertelor liturgice, neglijând faptul că genul se îndepărtase mult din punct de vedere stilistic de modelele semnate de Gavriil Musicescu, Paul Constantinescu, ori Gheorghe Cucu – autori de liturghii și de concerte liturgice, ale căror prezentări și extrase au făcut obiectul studiului precedent. Voi reține faptul că nașterea genului coral în muzica românească se realizează sub influența muzicii ruse. Destinat inițial cafasului bisericii, concertul e alcătuit din patru părţi diferite din punct de vedere melodic, armonico - polifonic, agogic, dinamic şi timbral. Apariția lui a fost favorizată de introducerea muzicii corale, devenind un soi de echivalent al vechiului



https://biblioteca-digitala.ro

chinonic, numit, după tradiția slavă, *priceasnă* și pe care-l și înlocuiește. Nașterea genului se datorește lui **Musicescu,** absolvent al seminarului din Ismail, perfecționat în domeniul coral la Petersburg. Trădând influențe ale muzicii ruse, concertul liturgic musiceschian - *Cine se va sui în muntele Domnului* – pornind de la textul psalmului 23, depășește faza recitativelor armonizate, printr-o melodică expresivă tratată polifonic. Așa cum am văzut în analiza concertului, partea a II - a - *Allegro – Acela va lua binecuvântare de la Domnul* - înregistrează un contrast timbral și unul agogic și un dialog al vocilor feminine cu cele bărbătești și - cu reunirea omofonică. Cea de-a III – parte - *Adagio - Doamne, buzele mele vei deschide...* are alură de coral, păstrând atmosfera sugerată de versetul psalmic.

*Doamne, buzele mele vei deschide...*de Musicescu, partea a II – a din concert

Cel de-al doilea concert al lui Musicescu, bazat pe versete din Psalmul 26 și 144 – *Înnoiește-te, noule Ierusalime* – a fost dirijat chiar de compozitor la sfințirea catedralei mitropolitane, devenind o lucrare de referință pentru acest gen.

De la **Paul Constantinescu** moștenim o creație reprezentativă de acest gen: *Psalmul 39 – Ascultă, Doamne, rugăciunea mea..,* inclus în *Liturghia în stil psaltic.* Unul dintre cei mai importanți valorificatori ai filonului muzical bizantin, Paul Constantinescu preia din elementele tradiționale, ritmuri și intonații specifice, corespunzătoare stării de spirit a psalmistului[57].

espressivo
As— cul—tă Doam-ne ru—gă—ciu—nea
As— cul— tă Doam-ne-ru-gă- ciu—nea mea
Doam-ne-as-cul-tă ru-gă— ciu—nea, as—cul—tă ru—gă— ciu—nea mea și
tă a—min-te.
etc.

Paul Constantinescu – *Psalmul 139*



https://biblioteca-digitala.ro

Destinat corului pe voci egale, *Miluieşte-mă Dumnezeule...* al lui **Gheorghe Cucu** și-a păstrat semnificaţia liturgică, teologică și estetică, fiind și în prezent o piesă reprezentativă a psalmului cântat dar și a muzicii românești, piesă de rezistenţă în repertoriile formaţiilor corale, atrăgând atenția isoanele tradiționale, cântarea alternativă asociată cu cea imitativă, mai ales în zona muzicală ce însoțește rugămintea de curățire a păcatelor și o structură arhitectonică inedită.

Fostul dirijor al coralei Patriarhiei, **Nicolae Lungu,** a prelucrat amplul poem muzical – liturgic *Cu noi este Dumnezeu,* în care îmbină cântarea solistă cu cea a corului mixt, răspunzând cu același refren: *Căci cu noi este Dumnezeu*. Cântarea înregistra astfel, o carieră îndelungată, continuând melosul întâlnit în vechi manuscrise în notație psaltică din fondul Mănăstirii Neamț.

Dintre ultimele concerte religioase inspirate din psalmi trebuie amintite cele ale lui **Zaharia Popescu**: *Glasul rugăciunii mele* și *Pleacă urechea spre mine*.

Apropiată de psalmul de concert, doar că este mai aproape de forma concertistică decât de cea liturgică, este **cantata** inspirată din texte psalmice. În muzica românească această formă a fost abordată de **Ioan Bohociu.** Format la școala germană a lui Salomon Jadassohn și Karl Reinecke, el va oscila între estetica lui Musicescu și cea impresionistă, lăsându-ne printre creațiile ample *Poema romantică, Simfonia romantică* și cantata bazată pe texte din psalmi: *Doamne privește, Doamne arată-mi, Doamne spre Tine fug.*

Fuga
SOPRAN.
ALT.
Doam-ne, spre ti - ne nă - dej - dea - mea, spre ti - ne, Doam-ne,
TENOR.
BAS.
Doam - ne, spre ti - ne nă - dej - dea-mea, spre ti - ne, Doam-ne,
ți - e mă voi ru - ga, mă voi ru - ga, ți - - e mă voi ru -
etc.

Ioan Bohociu - Fuga din *Cantata - Doamne, arată-mi*, Leipzig, Oscar Brandstetter, p. III

În creația profesorului gălățean, muzicologul Octavian Lazăr Cosma remarcă „procedeele componistice și sonoritățile inedite", care „devin atuurile paginilor compuse de Ioan Bohociu în care fluxul pare discontinuu,



https://biblioteca-digitala.ro

închegându-se din elemente disparate, împărțite cu dărnicie vocilor corului mixt”[58].

Ar trebui integrată în aceeași categorie cea de-a doua cantată pentru soprană solo, cor mixt şi orchestră a lui **Roman Vlad** - *De profundis clamavi – Dintru adâncuri am strigat* - datată în 1949, aşa cum apare în catalogul creaţiei compozitorului, realizat de Viorel Munteanu[59].

O derulare a literaturii corale inspirată din psalmi trebuie să înceapă cu versiunea corului bortneanskian aranjată pentru cor bărbătesc de **Ioan Cartu**, inclusă de episcopul Nifon în culegerea sa din 1902[60], psalmul *Cât de mărit*; o altă versiune corală a aceluiași psalm reapare în catalogul creației lui **Francisc Hubic** și în piesa la **Teodor Teodorescu**, care armonizează același concert pentru trei voci egale.

Am inclus în lista compozitorilor de creații muzicale bazate pe psalmi și pe **autorii de liturghii** deoarece acestea cuprind antifoane și chinonice, bazate pe texte psalmistice. Un loc aparte îl ocupă **Eusebie Mandicevschi,** autor a 12 liturghii dintre care 7 - în limba română, 2 – în limba greacă și 3 în limba română și slavonă. Un loc aparte în catalogul creației sale îl ocupă Psalmul 133 și 150, ultimul cu text rutean. Una dintre liturghiile sale în limba română (nr. 6), include chinonicul *Lăudați pre Domnul*, dominat de elemente armonice, psalm inclus în antologia publicată la centenarul nașterii muzicianului, după *Aliluia*, din liturghia nr. 4 – ambele pentru cor bărbătesc[61].

Profesorul lui Ciprian Porumbescu, **Isidor Vorobchievici**, a abordat și el versetele psalmilor în partituri realizate din texte al căror incipit dau și titlul unora dintre ele, cum ar fi cunoscutul psalm - *Fericit bărbatul*. Trebui citată și antologia sa *Cântări corale pentru Liturghia Sfântului Ioan Gură de Aur, întocmite pentru școalele poporale*, tipărită la Cernăuți, în 1880.

Am văzut că **Ciprian Porumbescu** folosește textul Psalmului 120 - *Rădicat-am ochii mei* - destinat de corului bărbătesc și împrumutându-i elemente de canon, pe care le îmbină cu isoane armonice de tipul celor văzute în extrasul prezentat.

*Aliluia* din Chinonicul *Lăudați pre Domnul*… de Ciprian Porumbescu

În 1928 A. Zavulovici tipărea la Cernăuți corul mixt *Lăudați pre Domnul*.

Intervenții polifonice simple întâlnim și în Psalmul 148 – *Lăudați pre Domnul* – sugerând chemarea a tot mai mulți oameni de a lăuda pe Domnul. Am făcut referiri și am citat fragmente din *Psalmul 100*, copiat de Ioan Bohociu și donat Conservatorului de Muzică din București, în care am aflat date ce completează reperele stilistice ale compozitorului. Adaug aici psalmul



https://biblioteca-digitala.ro

*Dumnezeu este Domnul* pentru cor mixt ce îmbină o melodica romantică cu scriitura armonică și polifonică și având o structură *aba*.

etc.

Ciprian Porumbescu - *Dumnezeu este Domnul*

Creații asemănătoare ridică probleme pentru încadrarea într-unul dintre genurile amintite, înclinând spre muzica de concert. E cazul *Psalmului 123 (122)* al lui **Marțian Negrea**, dezvoltat din punct de vedere muzical pe textul religios al uneia dintre „cântările treptelor": *La Tine-mi ridic ochii*…, considerat un model al genului și publicat în ambele tratate ale muzicianului[62].

Psalmul lui Marţian Negrea reprezintă o înveşmântare sonoră expresivă, toate cele patru voci exprimând în formă omofonă și apoi polifonică, atitudinea de rugăciune, cu trimiterea la spiritualitatea românească prin prezența intonațiilor pentatonice și mixolidice.

etc.

Marțian Negrea - Psalmul 123 - *La Tine-mi ridic ochii*

De la un alt moldovean, prin naștere, **Leon Algazi**, cronicar muzical și profesor la *Schola cantorum* din Paris ne-au rămas *3 Psalmi pentru soliști, cor și orchestră*.

Atracția pentru psalmi a lui **Sigismund Toduță** se datora confesiunii sale greco – catolice, dar și studiilor la *Institutul de musica sacra* și la Academia *Santa Cecilia din Roma,* unde obține diploma de *Cânt gregorian* și *Magisterium compositione sacrorum conventum.* A semnat muzica *Psalmului 97*, pentru cor mixt și orgă și a *Psalmului 137,* pentru cor, soliști și orchestră mică*,* realizat în mai 1929, devenind unul dintre compozitorii de frunte ai generației sale, care acordă un rol preponderent „modurilor arhaice în melodie și armonie"[63]. Psalmul 97 fusese precedat de cel cu numărul 23, datat în 1937, o lucrare mai complexă, în patru părți: *Preludio, Lamento, Recitativo* și



https://biblioteca-digitala.ro

*Fuga*, de *Missa pentru cor mixt cu orchestră*, de *Liturghia Sfântului Ioan* „în stilul melodiilor bisericești din Blaj" și de *Psalmul 133*, apreciat de George Enescu (1939)[64], în același an dirijându-și *Psalmul 133* și spre sfârșitul vieții lansând *La râul Babilonului*[65], perioada comunistă obligându-l să abandoneze tematica religioasă.

În aceeași categorie se încadrează Psalmul 150 – *Lăudați-L pe Dumnezeu întru sfinții Lui,* al lui Gheorghe Danga, autorul tulburătorului cor bărbătesc – *Fie, Doamne, mila Ta spre noi.*

O piesă asemănătoare realizează **Zeno Vancea -** autor al corului mixt – Psalmul 31 - pe versete din psalmul *La râul Babilonului*, cu elemente contrapunctice expresive:

Zeno Vancea – Psalmul 137 (136) – *De te voi uita Ierusalime* – Fondul *G. Breazul* – IX - 4036

Amintind de robia babiloniană, psalmul i-a servit **Lianei Alexandra** ca material inspirator pentru *Simfonia a IX – a – De te-oi uita Jerusalime*, în care doar vocile feminine reconstituie, prin vocalize expresive, atmosfera apăsătoare a robiei, cu inspirate jocuri de intensități. Spre deosebire de *Psalmul 1993* al lui Anatol Vieru, asupra căruia voi reveni la psalmii nebiblici, Liana Alexandra pleacă de la stările sufletești încifrate în psalmul ebraic și folosește ca material tematic melodii ebraice și ale unui cântec sefard din secolul al XVI – lea,

Psalmul 66 - *Strigați de bucurie lui Dumnezeu* a lui **George Draga**, începe astfel:

https://biblioteca-digitala.ro

-ri - e lui Dum - ne - zeu tot pa - min - tul.
-ri - e lui Dum - ne - zeu tot pa - min - tul.
-ri - e lui Dum - ne - zeu tot pa - min - tul.
-ri - e lui Dum - ne - zeu tot pa - min - tul.

George Draga - Psalmul 66 - *Strigați de bucurie lui Dumnezeu*

După cum remarca lexicograful Viorel Cosma, **Ștefan Niculescu** rămâne pentru cultura muzicală românească o „personalitate de prim rang", el reprezentând „pe cercetătorul de riguroasă investigație a formelor, limbajelor sonore (…), cu autorul de partituri complexe (…), teritoriul de explorare vizând atât muzica populară românească, europeană și extraeuropeană, cât și muzica sacră de tradiție bizantină seculară"[66]. Compozitorul a fost atras de sonoritățile bizantine, fiind un practicant al rugăciunii, al credinței ortodoxe și găsind în ele resurse inepuizabile pentru creațiile sale. Suficient să ne amintim doar de *Ison I* și *Ison II* și îndeosebi de *Psalmus* – lucrare pentru șase voci, bazat pe textul *Psalmului 12* (1993).

etc.

Ștefan Niculescu - Prima pagină din *Psalmus*

Textul utilizat de compozitor este în limba latină și găsim în el elementele stilistice proprii muzicii bizantine, precum tradiția isonului și îmbinarea cântării monodice cu cea alternativă. Se adaugă elementele cromatice și cele ale ritmului liber, dublate de tehnici occidentale de compoziție: imitații, canoane etc., toate conducând la o expresivitate ce întrebuințează și elemente de schimbare metrică. Textul psalmului revine vocilor grave: alto I, alto II, tenor, bariton I, bariton II și bas, fiecare voce fiind proprietara unei melodii ce intră într-un angrenaj armonic și polifonic, cu evidente atracții heterofonice și cu repetări de cuvinte cheie ale rugii.



https://biblioteca-digitala.ro

În catalogul creației regretatului Pascal Bentoiu se găsește și corul psalmul *Te slăvesc pe Tine, Părinte*, în care compozitorul exprimă atașamentul său pentru muzica inspirată din psalmi.

Atras de tematica religioasă – *Recviem pentru o poetă* - sau *O simfonie liturgică,* pentru cor și orchestră – care i-a adus Premiul Internațional de Compoziție al Centrului Coral European - dar și de opțiunea pentru fuziunea poetic - teologic – melos, **Theodor Grigoriu** a găsit în psalmi substanța ideatică a unor lucrări memorabile, cum ar fi Psalmul 28 sau 97 – *Cântați Domnului cântare nouă,* pentru cor mixt, cu sonorități adecvate textului. *În marea trecere* - sonata pentru vioară din ciclul *Bizanț după Bizanț* - este dominată de sonorități bizantine (este amintit psalmul *Oprește Doamne trecerea*). Atracția pentru sonoritățile bizantine o dublează pe cea pentru universul psalmistic. „Prin melodica bizantină – e cazul în care mă aflu – poți ajunge la un tărâm al reflecției calme și senine, eliberat de patimă și ambiții, iar tensiunea dintre laic și religios poate justifica o repunere în discuție a acestui univers melodic, cu toate secretele și destinele umane închise în el" – afirma compozitorul într-un interviu luat de Fred Popovici[67].

Lucrarea a fost tipărită în 1998, de Editura *Ars Sonora* și lansată prin emisiuni radiofonice. Sonorități și tratări stilistice inedite găsim în cei *33 Psalmi*, suită ce se „înscrie printre cele mai profunde compoziții religioase din lumea Euterpei, pe fond spiritual românesc, alături de *Liturghia psaltică* a lui Dumitru G. Kiriac și de oratoriile lui Paul Constantinescu" – cum nota referatul comisiei de Muzică corală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor – așezând lucrarea „în ambianța plină de forță emoțională a sublimelor lucrări religioase de Stravinski, Schönberg și Messiaen". ScrișI în timp de două decenii, „în momente de restriște, de multe ori asemănătoare conținutului lor", autorul se simte părtaș la „singurătatea și suferințele omului, care își ridică brațele spre cer, implorând ajutorul lui Dumnezeu interlocutor care a «grăit» prin ce a creat, cu tăceri adânci, dar și cu semne trimise nouă așa cum numai El știe"[68].

În Psalmul 12 – *Până când, Doamne…*pot fi descoperite trăsături ale coralelor lui Bach,

etc.

Theodor Grigoriu - Incipitul Psalmului 12 –
*Până când, Doamne, mă vei uita*

compozitorul îmbinând elemente unisonice cu tratări armonice moderne în *Psalmul 28 – Glasul Domnului este peste ape…* și în Psalmul 99 – *Strigați către Domnul* - simțindu-se permanenta căutare a unor semnificații inedite în textele davidiene, exprimate n limbajul muzical al secolului al XX - lea. Primul psalm amintit pornește cu un ison la cvintă al vocilor bărbătești, dublate de



https://biblioteca-digitala.ro

altiste, sopranele suprapunând o melodică reluată cu inflexiuni cromatice şi modificări metrice.

Apropiindu-ne de timpurile noastre nu putem trece cu vederea contribuția lui **Dragoş Alexandrescu**, profund cunoscător al ambelor sisteme de muzică, bizantină şi corală. Autor al unei *Liturghii*, tipărită în anul 2001, el îşi ajută confrații dirijori de coruri bisericești punându-le la dispoziție un îndrumar în care găsim precizarea că chinonicul duminical *Lăudați pre Domnul* „poate fi înlocuit cu orice concert compus pe baza unor texte din Psalmi”[69].

Versetele Psalmului 150 - *Lăudați-L pe Dumnezeu* a tentat-o pe compozitoarea **Elise Popovici**, care asociază pentru lăudarea Divinității o voce feminină cu sonoritățile pianului, ce sporește cu intervențiile sale expresivitatea textului:

etc.

Elise Popovici Psalmul 150 – *Lăudați-L pe Dumnezeu…*

Tematica religioasă încadrată într-o formă complexă este ilustrată și în creația lui **Remus Georgescu** prin lucrări precum *Simfonia de recviem,* oratoriul *Simbolul credinței – Crezul,* corul de voci egale *Cântarea Sfântului Ambrozie*[70]. Drumul e continuat de **oratoriul în șapte părți** pentru solist, cor mixt și orchestră - *De profundis* - din 1994, în care sunt integrate versete semnificative din psalmii: 93 – *Dumnezeul răzbunărilor*, 129 – *Din adâncuri strigat-am către Tine,* 60 – *De la marginile pământului către Tine am strigat,* 101 - *Doamne auzi rugăciunea mea* și 140 - *la aminte la glasul rugăciunii mele*. Compozitorul ordonează versetele într-un *crescendo* și le găsește învesmântarea sonoră care să le susțină, apelând la procedee specifice: recitative pe un mod de opt sunete, abordări antifonice, imitații, unisoane, îmbinarea stilului melodic cu cel parlando precum și a timbralității corale bărbătești cu ale celei feminine, dar adaugă și altele moderne, cum ar fi clusterele formate din câte șase sunete, cu culminații dramatice care alternează cu tensiuni realizate prin diminuări și rarefieri sonore. Textele psalmilor alternează cu versuri ale lui Lucian Blaga și Radu Stanca, cu comentarii orchestrale din *Dies irae.* Drumul spre oratoriu a fost pregătit de *Psalmii pentru solist (bas), cor mixt și instrumente de percuție*, fiind vorba



https://biblioteca-digitala.ro

despre textele acelorași psalmi cu melodizări ce explorează registrul grav al vocii umane, solistul alternând cu recitative corale ostinato tratate polifonic.

**Hans Peter Türc** a fost atras de psalmi și le-a conferit învești mântări de **motet** – Psalmul 44 și de corale cu acompaniament de orgă – Psalmul 117. În *Patimile după Matei – o muzică transilvană pentru Vinerea Mare* - prezentată la Sibiu, în 2007, în cadrul manifestărilor *Sibiu – Capitală culturală Europeană* și apoi la Dresda în 8 martie 2008, a integrat celebrul psalm *Miluiește-mă, Dumnezeule*.

În acest context se situează psalmul coral 22 - *Domnul e păstorul meu* – al compozitoarei **Carmen Petra – Basacopol,** al cărui incipit arată astfel: pe isonul vocilor grave, însoțite sau neînsoțite de text, vocea superioară însăilează ductul melodic modal:

etc.

Carmen Petra Basacopol - Psalmul 22 - *Domnul e păstorul meu*[71]*;*

Dovedind o preferință aparte pentru harpă, compozitoarea a conceput același psalm pentru o voce gravă și pian - harpă, linia vocală apropiindu-se de stilul recitativic, psalm căruia i-au dat viață basul Paul Basacopol și harpistul Ivan Ioan Roncea.

etc.

Carmen Petra Basacopol - Psalmul 22 - *Domnul e păstorul meu*



https://biblioteca-digitala.ro

În aceeași culegere, opus 75 – *Rugăciunile regelui David,* prelucrate pentru voce bas, harpă și percuție, apar și alți psalmi: nr. 37 – *Inima mea s-a tulburat*; nr. 85 – *Pleacă Doamne, urechea Ta* și nr. 17 – *Iubi-Te-voi Doamne*. Cele două caiete ale autoarei cuprind și alte creații din *Psaltire,* în primul fiind prezente versete din următorii psalmi: 4 – *Când Te-am chemat, Tu m-ai auzit,* 39 - *Doamne, spune-mi*, 54 – *Scapă-mă, Doamne*, 53 (52) - *Nebunul zice în inima lui*.

În antologia cuprinzând creații vocale pe versuri cu tematică religioasă, se află și creații inspirate din psalmi. Unele piese poartă titluri ce nu trimit la psalmi deși textele sunt versete din aceștia, cea mai evidentă din acest punct de vedere fiind *Către Domnul am strigat* – Psalmul 140 – prima stihiră a kekragarelor, prima piesă din *Cântece în stil bizantin pe stihuri psaltice*[72].

Aceeași dublare timbrală o întâlnim în modalitățile muzicale ale Psalmului12*:* cele trei voci bărbătești – pe de o parte –

Allegretto
T.
Bar.
B.
Pă - nă când, pă - nă când
Pă-nă când, vei în -
Doam-ne mă vei ui - ta
pă-nă când vei în-
Doam-ne mă vei ui - ta A
pă-nă când vei în-
toar-ce fa-ța Ta, vei în-toar-ce fa-ța Ta, pă-nă când, pă-nă când
toar-ce fa-ța Ta, vei în-toar-ce fa-ța Ta, pă-nă când, pă-nă când
toar-ce fa-ța Ta, vei în-toar-ce fa-ța Ta,

Carmen Petra – Psalmul 12 –
*Până când, Doamne, mă vei uita*[73]
și o voce înaltă și pian – harpă – de cealaltă parte



https://biblioteca-digitala.ro

etc.

Carmen Petra – Basacopol - Incipitul Psalmului 12
*– Până când, Doamne, mă vei uita?*

Având derulări melodice diferite, cele două variante respectă caracterul anacruzic al întrebării, repetată pentru a o sublinia ostentativ. Forma lor anacruzică pare a fi o intuire de către compozitoare a specificului muzicalității psalmului, intuire soră cu cea lui D. Bortneanski din memorabila sa piesă corală: *Până când?.* În aceasta compozitorul a creat un inspirat echivalent al întrebării insistente: „până când se va nălța vrăjmașul meu asupra mea?"

**Christian Alex. Petrescu** și-a găsit în versetele psalmice surse pentru diversificarea creației sale corale asociindu-le cu genul madrigalului: Psalmul 2 – *Acum dar oameni, purtați-vă cu înțelepciune;* Psalmul 27 (26) - *Domnul este lumina și mântuirea mea,* Psalmul 25 (24) – *La Tine, Doamne, îmi înalț sufletul;* Psalmul 22 (21) – *Dumnezeule, pentru ce m-ai părăsit?*

**Felicia Donceanu** a găsit în psalmii biblici surse de inspirație pentru mai multe lucrări vocale cu acompaniament de violoncel. Dintre ele trebuie amintit Psalmul 95 **–** *Cântați Domnului, cântați* – ce asociază textul psalmic cu refrenul consacrat: *aliluia*:

etc.

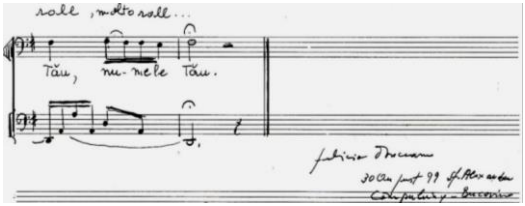
Felicia Donceanu – Fragment din *Psalmul XCV –*
*Cântați Domnului, cântați*

Din asocierea unor versete ale Psalmului 35 și 144 rezultă o piesă pentru voce joasă şi un instrument grav, cu o certă destinaţie concertistică. Fragmentul de mai jos ilustrează soluţiile adoptate de compozitoare pentru



https://biblioteca-digitala.ro

tratarea textului - îndemn la slăvirea prin cântec a Dumnezeirii: mersul treptat al melodiei avântate prin puterea anacruzelor repetate, cu salturile de cvartă pe începuturi de fraze şi cu cel de octavă pentru a sugera coborârea pe pământ, despre care amintise şi Anton Pann atunci când obiecta creatorilor vremii neconcordanţa dintre textul literar şi cel muzical. Instrumentul acompaniator anticipă şi reia anumite formule melodico-ritmice expresive, transferând şi în zona instrumentală îndemnurile textului cântat. Dintre cele mai cunoscute creații de acest gen se detașează psalmul 144 - *Aproape ești, Tu, Doamne*, cu următorul final:




Felicia Donceanu - Psalmul 144 – *Aproape ești Tu, Doamne*

Pentru cei interesați de **psalmii corali** reamintesc antologia realizată de Pavel Delion, cuprinzând imnuri și concerte inspirate din psalmi, aranjate pentru cor de voci egale, cor mixt sau cor bărbătesc[74], de următorii compozitori români: **Isidor Vorobchievici**: Psalmul 1 - *Fericit bărbatul,* Psalmul 12 – *Până când?,* Din Psalmul 18 - *Cerurile spun;* Psalmul 21 - *Iehova, Bucură-se regele de puterea Ta,* Psalmul 22 - *Iehova mă conduce pe cărări drepte,* Din Psalmul 64 și 65 - *Ție se cuvine cântare,* Din Psalmul 120 și 133 - *Domnul, Dumnezeul nostru,* Psalmul 127 – *Fericiți toți care se tem de Domnul* și *Fericit ești* (două piese distincte), Psalmul 140 - *Lăudați pe Domnul în glas de trâmbițe,* Psalmul 149 - *Cântați Domnului cântare nouă* (două versiuni muzicale), Psalmul 150 - *Toată suflarea să laude pe Iehova;* **Eusebie Mandicevschi:** Psalmul 133 – *Iată cât de frumos…,* **Teodor Teodorescu** - *Fericit bărbatul;* **Gheorghe Cucu:** Din Psalmul 51 (numerotarea este cea veche, în ediția luată ca element de referință de această lucrare - a lui Bartolomeu Anania – fiind 50, situația se repetă și la alți psalmi) - *Miluiește-mă Dumnezeule;* **Paul Constantinescu:** *Fericit bărbatul.*

**Ciprian Porumbescu** e reprezentat în culegere cu Psalmul 67 - *Poruncește, Dumnezeule puterii Tale,* cu Psalmul 121 - *Ridicat-am ochii mei*, cu Psalmul 149 – *Lăudați pre Dumnezeu*, partea finală fiind ilustrativă pentru asocierea stilului armonic cu elemente polifonice simple.



https://biblioteca-digitala.ro

Lău- daţi, lău-daţi,lău- daţi, lău- daţi pre Dum-ne- zeu în cor şi-n
în cor, în
pă- ne, în ci- la- re şi psalmo- dii, în cor şi-n hm- pă- ne, în
cor şi-n hm pă-ne-n
în cor, în cor şi-n hm- pă- ne-n
- pă- ne, în ci- la- re şi psalmo- dii,
cor şi-n hm pă-ne-n

Ciprian Porumbescu: Psalmul 149 – *Lăudați pre Dumnezeu*,

Lui **Gh. Mandicevschi** aparțin melodizările psalmului 18 - *Cerurile spun* - și ale celui cu nr. 100 - *Strige Domnului tot pământul,* cu incipitul alternând stilul armonic cu cel polifonic:

etc

Gheorghe Mandicevshi – Psalmul 100 –
*Strige Domnului tot pământul*

Din creația lui **Ion Vidu** antologia citată include Psalmul 26 - *Dumnezeule, spăla-voi întru nevinovăție,* cu următoarea încheiere apoteotică, alternând între vocile înalte și cele grave ale corului bărbătesc refrenul *aliluia*:



https://biblioteca-digitala.ro

Ion Vidu: Psalmul 26 - *Dumnezeule, spăla-voi întru nevinovăție…*

În perioada domnitorului Alexandru Ioan Cuza, muzicianul moldovean **Ion Cartu** deschide drumul asocierii melodicii psalmilor (și a altor cântări liturgice) principalelor forme de exprimare muzicală: monodice, armonice și polifonice.

RUGACIUNE.

Cântată în chorŭ de elevii școlei Normale din Bucuresci în toate dilele la 7 ore dimineța.

CUVINTELE PSALMULUI 120. MUSICA ARANJATĂ PENTRE 3 VOCI EGALE DE I. CARTU

Psalmul 120, cu destinație didactică,
*„musica aranjată pentru 3 voci" de Ioan Cartu*

Am lăsat la sfârșit genul cel mai complex al muzicii vocal-simfonice în care au fost integrați psalmii în muzica românească. Profund atașat culturii românești și spiritualității ortodoxe, **Marțian Negrea** găsește în psalmi elemente ce reprezintă cele două aspirații, așa cum am văzut în excepționalul *Psalm coral 123*, dar mai ales în *Requiemul – parastas*, în care textele psalmice sunt dublate de introducerea orchestrală și corală a lucrării, introducere în care compozitorul fructifică intonațiile enarmonice alternante cu cele diatonice, apelând și la forma unisonică îmbinată de cea armonică și polifonică. Genul *recviem* și-a găsit târziu un corespondent în muzica ortodoxă, poate și datorită faptului că există deosebiri fundamentale între concepția despre moarte a reprezentanților celor două confesiuni, cea catolică și cea ortodoxă. În esență cele două tipuri de slujbe au construcții diferite determinate de concepția despre moarte diferită. Arătam altă dată că lucrarea lui Marțian Negrea respectă întru totul mitul eschatologic ortodox și concepția românească asupra morții prin care ritul înmormântării de la noi are elemente specifice. Ca și în *Miorița,* sau ca în concepția îndepărtaților daci, moartea este doar o transfigurare, o trecere «din lumea cu dor în cea fără dor», iar „slujba înmormântării apare prin urmare ca un mit de trecere din lumea



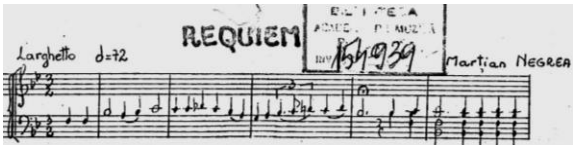
https://biblioteca-digitala.ro

pământeană în cea viitoare, nepământeană, spirituală”[75]. Pot fi citate din ritualul ortodox mai multe texte ce reprezintă expresii ale încrederii în viața de dincolo de mormânt: *viu va fi sufletul meu și Te va lăuda,* şi *Ceata sfinților a aflat izvorul vieții*, din *binecuvântările* morților, cea de-a doua variantă a binecuvântărilor, derivate din versetul 12 al celui mai amplu psalm - *CXVIII: Binecuvântat ești, Doamne*. Complexitatea slujbei face necesară utilizarea psalmilor ce reprezintă contrariul amenințătoarelor părți ale recviemului catolic: *Dies irae, Tuba mirum, Rex tremendae* etc, părți care supradimensionează teama de moarte, sporind groaza. Lucrarea lui Negrea se îndepărtează de această concepție, compozitorul turnând în tiparele recviemului catolic și protestant mentalitatea și substanța muzicală ortodoxă.

Recviemul lui Negrea e bazat pe melodii practicate în catedrala din Sibiu – așa cum precizează el însuși. Compozitorul repune în drepturi ca pe un leitmotiv – *Aliluia* - cu o melodică specifică pregătind intrarea cântării de bază a parastasului - *Cela ce cu adâncul înțelepciunii…*

Marțian Negrea – *Aliluia* - Fragment din *Recviem – parastas*

Adaptând recviemul la particularitățile ortodoxiei românești, Marțian Negrea, realizează excepționala sa lucrare numită *reqiem – parastas*, analizată altă dată, cu o invocare a corului, proiectând cuvântul *aliluia* în sonorități de mare expresivitate, la fel cum o va face Paul Constantinescu în cele două oratorii ale sale[76].




Introducerea la *Reqiemul – parastas* de Marţian Negrea

Și alți **compozitori români contemporani se** simt atrași de caracteristicile motetului și încearcă reînvierea lui în creații ce reunesc elementele structurale ale genului cu intonațiile bizantine, cum o face **Doru Popovici**. El a realizat din textul liturgic al kekragarelor - *Doamne, strigat-am către Tine* - un motet pentru cor mixt și solo de alto, în care îmbină stilul recitativ acompaniat vocal prin introducerea în cvarte a corului ce pregătește intrarea altistei soliste,



https://biblioteca-digitala.ro

Doru Popovici – *Doamne strigat-am către Tine* – motet,
cor mixt și solo alto, 2008;

acompaniată de corul de femei și apoi de cel mixt, psalmodiind pe fundal de isoane și utilizând și imitații contrapunctice sugestive pentru expresivitatea cântării.

Printre cele mai recente creații inspirate din psalmi și - în același timp - ale lui **Sabin Păutza** - se numără Psalmul 129, psalm cu acest incipit muzical, ilustrat de o introducere pianistică și o melodică adecvată versetelor inspiratoare:

etc.

Sabin Păutza - Psalmul 129 – *Din adâncuri către Tine strig*

Din generația actuală a compozitorilor români trebuie reținute bijuteriile corale de tipul celei a lui Liviu Dănceanu - Psalmul 150, cor *a capella*, din 2009, sau a Psalmului 84 și Psalmului 103 pentru două coruri antifonice aparținând lui Șerban Nichifor, sau *Toată suflarea* a lui **Petre Ștefănescu**. La această creație se evidențiază întoarcerea la melosul tradițional în glasul VIII, cu formulele și cadențele melodice tipice, cu isoane și alternări de voci, caracteristici ale melodicii bizantine. De asemenea, atrag atenția psalmii lui **Valentin Gruescu** cel care s-a apropiat de muzică religioasă prin intermediul coralei *Te Deum*. Printre creațiile sale inspirate din psalmi s-au impus atenției Psalmul 99 – *Strigați cu bucurie către Domnul* – și *Psalmul 117* **–** *Lăudați pe Domnul*. Compozitorul îmbină stilul omofon cu cel armonic amplificat prin sonorități *brillante* și ritmul măsurat cu cel liber – *senza misura* – *rubato.* **Iosif Fiț** integrează în recenta sa antologie liturgică, antifoane și chinonice de mare circulație aparținând unor compozitori consacrați, dar face loc în ea și psalmilor corali proprii: nr. 128 – *Dintru adâncuri am strigat*, nr. 70 – *Spre Tine Doamne* și nr. 137 – *Robii Domnului*. **Mariana Popescu** a lansat corul mixt *La apa Vavilonului,* inspirat din textele



https://biblioteca-digitala.ro

traduse de Dosoftei, iar **Alexandra Cherciu** a integrat în cantata pentru soliști, cor mixt, orgă și percuție texte din Psalmul 140 – *Doamne strigat-am*.

Printre preocupările celei mai tinere generații pentru fructificarea și punerea în valoare a valențelor psalmului în lucrări ce țin seama de evoluția limbajului muzical am reținut din multele exemple ce pot fi date, două nume de compozitoare: **Adina Sibianu** – *Metanoia cu psalmi pentru soprană* și **Elena Apostol** – *Akrasia, pentru soprană, bariton, instrumente de suflat și de percuție,* incluzând toaca, lucrare inspirată de o lucrare aparținând pictorului Iosif Haidu și integrând ultimele versete ale Psalmului 38 – *Ascultă-mi, Doamne, rugăciunea*:

Elena Apostol – *Akrasia* pentru soprană, bariton,
instrumente de suflat și de percuție

Această trecere în revistă a vastei literaturi muzicale românești inspirată din psalmii biblici – cea cu texte psalmice nebiblice va face obiectul unui alt material – evidențiază **larga deschidere a genului**, de la piesele cu indubitabilă destinație liturgică până la cântecele de stea, intrate în practica populară, de la versurile mitropolitului Dosoftei până la cele mai recente traduceri, de la notațiile: cucuzeliană, hrisantică, kriuki, sinodală de Petersburg, de la formele corale imitând creații asemănătoare rusești sau occidentale până la formele corale bazate pe melos bizantin, de la formele simple recitativice și irmologice până la cele papadice sau integrate în lucrări ample, de la autorii care au conceput asemenea creații în limba greacă sau slavonă până la creațiile care **reprezintă spiritualitatea românească în universalitate**.

Sunt dovezi peremptorii ale racordării culturii românești la cea universală, sporind și în acest domeniu al psalmului muzical patrimoniul inspirat din vastele stări sufletești ale psalmilor.

NOTE BIBLIOGRAFICE

1 – Vasile, Vasile – *Evoluția psalmului ca gen muzical (I);* în: *Muzica,* București, Serie nouă, An XXV, nr. 2 (98), aprilie - iunie 2014, pp. 28 – 85;
2 - *Idem* - *Evoluția psalmului ca gen muzical (*II), în: *Muzica…,* nr. 3 (99), iulie - septembrie 2014, pp. 86 – 119;
3 - *Idem* - *Evoluția psalmului ca gen muzical (*III), în: *Muzica…,* nr. 1 – 2, ianuarie - martie 2015, pp. 108 – 161;
4 - Apetrei, Ciprian - *Sfântul mitropolit care ne-a versificat Psaltirea;* în: *Ziarul Lumina*, An VI, Serie națională, nr. 289 (1791), 23 decembrie 2010, p. 6.
5 - Sf. Vasile cel Mare – *Comentar la psalmi,* traducere de Olimp N. Căciulă, București, Editura Institutului biblic 1943, p. 29;
6 – Niceta, episcopus Remesianae – *De psalmodiae bono,* Editura seminarului de Istoria Bisericii Române la Facultatea de Teologie, Tip. „Bucovina" I. E. Torouțiu, p. 1;
7 - Cartojan, Nicolae – *Istoria literaturii române vechi,* vol. III, București, Fundația Regele Mihai I, 1945, p. 229.
8 - *Psaltirea șcheiană,* Edițiune critică de I. A. Candrea, vol. II, București, 1916, p. 1;



https://biblioteca-digitala.ro

**9 - Biblia sau Sfânta Scriptură,** traducere în limba română, versiune diortosită după *Septuaginta,* redactată și adnotată de Bartolomeu Valeriu Anania, Editura IBMBOR**,** 2001;
10 – Dorcescu, Eugen - *Psalmi în versuri*, Timișoara, Editura Excelsior, 1933, p. 4;
11 - Oprișan, I. – *Biblia în opera lui M. Sadoveanu;* în: *Psalmii în traducerea lui Mihail Sadoveanu,* București, Editura Saeculum, 1992, p. 3;
12 – Ciorănescu, George – *Psalmi,* Extras din *Buna Vestire,* An X, nr. 4, Roma Tip. poliglotă gregoriană, p. 102;
13 – Militaru, Vasile – *Psaltirea în versuri,* București, Tipografia cărților bisericești, 1933, p. 9;
14 – Detalii privind creația lui Teodor Teodorescu pot fi urmărite în: Vasile, Vasile – *Profiluri de muzicieni români, (sec. XIX – XX),* vol. I, Editura muzicală, 1986, pp. 137 – 207;
15 - Mihalache Moldovlahul – I *Anastasimatar,* II - *Anastasimatar,* Ediție îngrijită de Sebastian Barbu – Bucur, București, Editura muzicală, 2008 și 2011;
16 – *Idem - Anastasimatar,* III, Ediție îngrijită de Sebastian Barbu – Bucur, 2013;
17 - *Catalogul manuscriselor de muzică sacră din Moldova – secolele XI – XX*, vol. 1 și 2, Iași, Editura Artes, 2010;
18 - Vasile, Vasile – *Tezaur muzical românesc din Muntele Athos,* vol. I, II, III, București, Editura muzicală, 2007, 2008, 2013, lucrare premiată de Academia Română.
19 – Vasile, Vasile - *Vârstele imnului „Deșteaptă-te, române",* în: *SCIA,* seria Teatru, Muzică, Cinematografie, București, Editura Academiei Române, tom 43, 1996, pp. 25 – 52;
20 – Vasile, Vasile - *Anton Pann – personalitate complexă a muzicii și a culturii românești*, București, Editura Academiei Române, 2017;
21 – Vasile, Vasile - *Evoluția muzicii românești în context european*, lucrare premiată la concursul organizat de Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor, 2016, în curs de publicare.
22 - „Școala muzicală de la Putna" *Ms. nr. 56/ 544/ 576 I de la Mănăstirea Putna „Antologhion",* Ediție îngrijită, prefațată și adnotată de Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu și Titus Moisescu, București, Ed. muzicală, 1980, p. 64;
23 - *Idem,* p. 59;
24 - *Antologhionul* lui Evstatie Protopsaltul Putnei, Ediție îngrijită și adnotată de Gheorghe Ciobanu și Marin Ionescu, București, Editura muzicală, 1983;
25 – Kogălniceanu, Mihail - *Cronicile românești,* A doua ediție, Tom I, București,
Imprimeria Națională, 1872, p. XVIII;
26 - „Școala muzicală de la Putna" *Manuscrisul nr. I – 26/ Iași,* „Antologhion" din Biblioteca Universitară „Mihai Eminescu", Ediție îngrijită, prefațată și adnotată de Gheorghe Ciobanu, Marin Ionescu și Titus Moisescu, București, Editura muzicală, 1981, p. 47;
27 – Moisescu, Titus - *Putna – un puternic centru de cultură muzicală medieval românească*; în: „Școala muzicală de la Putna" *Ms. nr. 12 Leipzig „Antologhion",* Ediție îngrijită, prefațată și adnotată de Titus Moisescu, București, Editura muzicală, 1985, p. 7;
28 – Conomos, Dimitri E. – *Mănăstirea Putna și tradiția muzicală a Moldovei în secolul al XVI – lea – The Monaster of Putna end the Musical Tradition of Moldavia in the Sixteenth Century;* în: Anne E. Pennington - *Muzica în Moldova medievală - secolul al XVI- lea - Music in Medieval Moldavia – 16 th century*, Ediție îngrijită de Titus Moisescu, București, Editura muzicală, 1985, p. 237;
29 – Palikarova – Verdeil, R. - *La musique byzantine chéz les bulgars et les russes (du IX – ème aux XIV – ème siècle),* Kopenhague, 1953;
30 – Pennington, Anne E. – *Op. cit*.
31 - „Școala muzicală de la Putna" *Manuscrisul nr. 12/ Leipzig,* Ediție îngrijită, prefațată și adnotată de Titus Moisescu, București, Editura muzicală, 1985.
32 - Constantin Cătrina – *Catalogul manuscriselor de muzică bizantină provenite de la școala muzicală de la Mănăstirea Putna - Ms. 1060 Universitatea Catolică – Institutul de Studii Lingvistice Lvov, Ucraina;* în: *Catalogul manuscriselor de muzică sacră din Moldova* – secolele XI - XX, vol. I, Iași, Editura Artes, 2010, p. 87;
33 – Vasile, Vasile - *Iosif Protopsaltul,* în: *Muzica*, Bucureţi, An XII, nr. 3 (47), iulie –
septembrie 2001, pp. 100 – 134;
34 – Vasile, Vasile – *Mănăstirea Neamț - străveche vatră de cultură muzicală,* Iași Editura Doxologia, 2015;
35 - Vasile, Vasile - *Tezaur muzical românesc din Muntele Athos*, vol. II, p. 325 – 329.
36 – Bucur, Sebastian Barbu – *Manuscrisele muzicale româneşti de la Muntele Athos,* Bucureţi, Editura muzicală, 2000;
37 - Trebici – Marin, Hrisanta – *Studiu introductiv*; în: *Anastasimatarului de la Cluj –
Napoca, Ms. 1106*, București, Editura muzicală, 1985, p. 23;
38 – Vasile, Vasile - *Veniamin Costache (1768 – 1846) – promotor al muzicii în ţara noastră,* în: *Teologie şi viaţă,* Iași, serie nouă, An V (LXXI), nr. 1 – 3, ianuarie – martie 1995, pp. 130 – 161;
39 – Vasile, Vasile – *Anton Pann personalitate complexă…*, 2017.
40 - Vasile, Vasile – *Tezaur muzical românesc din Muntele Athos…,* vol. I, II, III;
41 - Nectarie Protopsaltul Sfântului Munte Athos - *Cântările Sfintei Liturghii*, Studiu introductiv, alcătuire, îngrijire: Vasile Vasile, Bucureşti, 2004,
42 - Ghelasie Basarabeanu - *Liturghier*, cântări adunate, transliterate, diortosite și transcrise în notație liniară de S. B. Bucur și Ion Isăroiu, București, Editura muzicală, 2005;
43 – Comes, Liviu - *Liturghia Sfântului Ioan Gură de Aur,* București, Editura muzicală, 2004, pp. 62 – 72;
44 - Toma – Zoicaș, Ligia – *Liturghia Sfântului Ioan Gură de Aur și ideea de sacru în viziunea compozitorului Tudor Jarda;* în: *Byzantion,* Academia de Arte „George Enescu" Iași, 1996, pp. 143 – 150;
45 – Constantinescu, Grigore –Boga, Irina – *O călătorie prin istoria muzicii,* București, Editura Didactică și Pedagogică, 2007, p. 17;
46 - Vasile, Vasile – *Istoria muzicii bizantine și evoluția ei în spiritualitatea românească,* volumul I, Editura Interprint, București, 1997, p. 92;
47 – Popescu, Marin D. – *Sf. Atanasie al Alexandriei Epistolă către Marcelin despre interpretarea Psalmilor,* București, 1907, pp. 47 - 48;
48 – Crainic, Nichifor – *Nostalgia Paradisului,* Iași, 1994, p. 56.
49 – Primu, Nectarie *Antologie sau Floarealegire de cânturi bisericeşci, tomul al treilea, în tipografi(i)a Sfintei Monastiri Niamţul,* 1840.
50 - Anton Pann – *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești sau gramatica melodică,* în tipografia lui Anton Pann, București, 1845, p. 35;
51 - Vasile, Vasile – *Centenar Dimitrie Suceveanu;* în: *Muzica*, București, serie nouă, An XI, nr. 2 (42), aprilie – iunie, 2000 p. 145;
52 – Vasile, Vasile - *Tezaur muzical românesc din Muntele Athos,* vol. III, p. 100;
53 – Alexandrescu, Dragoş – *Cântările Sfintei Liturghii*, Bucureţi, Editura muzicală, 2001, p. 3.



https://biblioteca-digitala.ro

54 - Paron – Floriștean, Doina – Anca – *Muzicieni români la Schola Cantorum din Paris,* București, Editura muzicală, 2010, p. 229;
55 - Bucescu, Florin – Spătărelu, Vasile - *Jertfa laudei - Liturghia psaltică în glasul III – Jertfa laudei* - și prelucrare corală la două și trei voci, Iași, Editura Trinitas, 2006, pp. 47 – 48.
56 – Gheorghe Duțică– *Vasile Spătărelu – In memoriam;* în: *Byzantion Romanicon*, volumul VII, Univ. de arte „George Enescu", Iași, 2007, p. 52;
57 - Vasile, Vasile - *Muzica religioasă în creație lui Paul Constantinescu*; în: *Muzica,* București, Serie nouă, Anul XXVII, nr. 7/2016, pp. 44 – 85.
58 - Cosma, Octavian, Lazăr - *Hronicul muzicii românești,* volumul VII, Editura muzicală, București, 1986, p. 282;
59 - Munteanu, Viorel - *Roman Vlad, modernitate și tradiție,* Editura Muzicală, București, 2001, p. 350.
60 - Nifon Ploiești*eanu – Carte de musică bisericească pe psaltichie și pe note liniare pentru trei voci,* București, Tipografia Joseph Göbl, 1902, pp. 299 - 301;
61 - Mandicevschi, Eusebie – *Opere alese*, București, Editura muzicală, 1957, pp. 128 – 129 și 124 - 125.
62 – Negrea, Marțian – *Tratat de forme muzicale*, Cluj, Editura Kiraly, 1937 și *Tratat de contrapunct și fugă*, ESPLA, București, 1957;
63 – Vancea, Zeno - *Creația muzicală românească, secolele XIX – XX,* volumul II, Editura muzicală, București, 1976, p. 99;
64 - *Șigismund Toduță, destăinuiri, documente, mărturii*, Cluj – Napoca, Casa Cărții de Știință, 2008, p. 18;
65 - *Idem,* p. 42.
66 – Cosma, Viorel - *Muzicieni din România – Lexicon (N – O - Pip),* volumul VII, Editura muzicală, București, 2004, p. 122;
67 – Popovici, Fred – *Dialog cu Theodor Grigoriu și câteva comentarii ale autorului despre ultimele sale lucrări;* în: *Muzica,* București, Serie nouă, An VII, nr. 3 (27), iulie – septembrie 1996, p. 22;
68 – Grigoriu, Theodor - *33 Psalmi*, cor mixt, ArsSonora – Bucharest & – Larghetto – Amsterdam – *Cuvânt înainte*.
69 - Alexandrescu, Dragoș – *Ghidul dirijorului de cor bisericesc,* București, Ed. Sfântul Gheorghe Vechi, 1998, p. 33.
70 - Georgescu, Remus - *Lucrări corale religioase,* Timișoara, 2004, III 24131, Biblioteca Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor;
71 - Extras din: Carmen Petra Basacopol – *Muzică sacră*, București, Editura muzicală, 2010, p. 87;
72 – *Idem*, p. 50.
73 - Extras din: Carmen Petra Basacopol – *Muzică sacră*…, p. 95, cor bărbătesc;
74 - *Imnuri și concerte religioase pe versuri din psalmi lui David,* Ediție elaborată și îngrijită de Pavel Delion, Academia de Arte „G. Enescu", 1992;
75 - Vasile, Vasile – *Recviemul – parastas de Marțian Negrea*; în: *Muzica,* serie nouă, Anul IV, nr. 3 (18), iulie – septembrie, 1993, p. 62;
76 – Vasile, Vasile – *Muzica religioasă în creația lui Paul Constantinescu*; în: *Muzica,* serie nouă, Anul XXVII, nr. 7/ 2016, pp. 44;

**SUMMARY**

**Vasile Vasile**

**The Evolution of Chanted Psalm in Romanian Music**

The high interest brought by the first three studies dedicated to the circuit of Psalm throughout music have determined the issue of this fourth one that gathers, organizes and completes data in the late three ones, data about Romanian music inspired from the Psalms. The new review of a vast Romanian musical literature inspired from the biblical Psalms shows the wide aperture of the genre – on one hand – and musicians – on the other hand, starting with liturgical dedicated music up to the Romanian Christmas songs, from Mitropolit Dosoftei's lyrics up to the most recent translations of the Psalms, embracing the most diverse musical semiographies. From the perspective of the connections with Eastern and Western culture, the Psalm logs an entire transformation, from simple forms to choral forms under the influence of Russian or Western music, connected to choral forms that are based on Byzantine melody, or integrated in wider works, from the authors that perfected such creations in Greek and Slavic languages up to creations that represent the Romanian spirituality in an universal frame.

**Traducerea rezumatelor: Andra Apostu**



https://biblioteca-digitala.ro

# MUZICA

## ROMANIAN MUSICOLOGY MAGAZINE

**EDITOR IN CHIEF:** IRINEL ANGHEL
**EDITOR:** ANDRA APOSTU

**EDITORIAL BOARD:** NICOLAE GHEORGHIŢĂ, VALENTINA SANDU-DEDIU, LAVINIA COMAN, ANTIGONA RĂDULESCU, LUMINIŢA VARTOLOMEI, RUXANDRA ARZOIU, ALEXANDRU LEAHU

**SCIENTIFIC COUNCIL:** OCTAVIAN LAZĂR COSMA, CORNELIU DAN GEORGESCU, VIOLETA DINESCU, CORNEL ŢĂRANU, VIOREL MUNTEANU, MARIA ALEXANDRU, ACHILEUS CHALDAIAKIS

READERS FROM ABROAD MAY SUBSCRIBE TO MUZICA MAGAZINE WRITING TO THE FOLLOWING ADDRESS:
UNIUNEA COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR DIN ROMÂNIA
CALEA VICTORIEI 141 SECT. 1, BUCUREŞTI, ROMÂNIA
EMAIL: REVISTA.MUZICA@YAHOO.COM
PHONE: +40213177966

PUBLISHED BY
UNIUNEA COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR DIN ROMÂNIA

ISSN 0580-3713

https://biblioteca-digitala.ro